



Resulta evidente que las literaturas escritas en una misma lengua -con todas sus correspondientes variantes- constituyen una mancomunidad, un conjunto de herencias no necesariamente afines y más o menos supeditadas a un natural mestizaje lingüístico. Las narrativas escritas en lengua española, vengan de donde vengan, pertenecen ciertamente a un consorcio cultural, no obediente a ningún centro regulador. Sin duda que las diferencias que puedan rastrearse en el español de los distintos países de Latinoamérica vienen a ser del mismo orden teórico que las que puedan advertirse entre los distintos usos -y normas- del español en las distintas regiones peninsulares o insulares. Cada uno se moviliza, natural y afortunadamente, según sus respectivos vínculos históricos o geográficos, es decir, en función de cada particular proceso formativo verificado a través de los años.

A efectos prácticos, las narrativas escritas en el español de cada uno de los países latinoamericanos vendrían pues a engrosar -y enriquecer- un mismo caudal léxico y permiten que se las enfoque de modo general y de acuerdo con cada peculiaridad específica. En el presente congreso se pretende contribuir modestamente a esa evidencia crítica e histórica. Un grupo de relevantes narradores latinoamericanos van a plantear sus respectivas experiencias creadoras y otro grupo de críticos especializados españoles va a exponer sus puntos de vista al respecto. Por supuesto que no se trata de buscar soluciones concretas, sino simplemente de ofrecer un recuento útil y solvente sobre un temario de tan apasionante vigencia.

JOSÉ M. CABALLERO BONALD

• • •

“Cada día nos encaminamos más a una única identidad literaria basada no en la cuna geográfica sino en el territorio compartido, el idioma.”

SANTOS SANZ VILLANUEVA

• • •

“[...]tal vez los escritores hispanoamericanos tienen una enorme ventaja sobre el escritor español, y es que pueden elegir la tradición. Es decir, el escritor español está vinculado a una lengua escrita más o menos establecida, con una tradición literaria no siempre rica y afortunada, pero el escritor latinoamericano tiene la oportunidad, y la practica desde el modernismo, de elegir su propia tradición.”

JOAQUÍN MARCO

• • •

“Todas las literaturas que se producen en castellano, o en español, de algún modo pertenecen a todos los hablantes de la lengua española, empezando, si ustedes quieren, por los hispanohablantes que están en esta península.”

ELISEO ALBERTO

**B** f u n d a c i ó n  
**Caballero Bonald**

© **De los textos:**

Los autores

© **De esta edición:**

Fundación Caballero Bonald

**Edita:**

Fundación Caballero Bonald

C/ Caballeros, 17

11402 JEREZ DE LA FRONTERA

Telef. 956 999 140

Fax: 956 999 141

[www.fcbonald.com](http://www.fcbonald.com)

E-mail: [fcbonald@aytojerez.es](mailto:fcbonald@aytojerez.es)

**Responsable de edición:**

Josefa Parra Ramos

**I.S.B.N.:**

XXXXXXX

**Depósito Legal:**

XXXXXXX

**Diseño:**

Federico López Muñoz

Imagen y Diseño. Ayuntamiento de Jerez.

**Impresión:**

XXXXXXX

El contenido de este libro no podrá ser reproducido, ni total ni parcialmente sin el permiso escrito de los editores.

**Actas del Congreso**

**NARRATIVAS HISPÁNICAS**  
**un recuento**



## ACTO INAUGURAL:

Irene García Macías .....	pág. 9
(Diputada provincial de Cultura)	
Bibiana Aído Almagro .....	pág. 10
(Delegada provincial de Cultura de la Junta de Andalucía)	
Manuel Brenes .....	pág. 12
(Delegado Provincial de Educación de la Junta de Andalucía)	
José Manuel Caballero Bonald .....	pág. 14
Pilar Sánchez.....	pág. 16
(Alcaldesa de Jerez)	

## DESARROLLO DEL CONGRESO

### CONFERENCIA:

Héctor Tizón .....	pág. 19
<i>La novela como metáfora del mundo</i>	

### CONFERENCIA:

Juan David Morgan .....	pág. 27
<i>Panamá y sus historias</i>	

### CONFERENCIA:

Daniel Samper .....	pág. 43
<i>Ochocientos años de trovadores y Cien años de soledad</i>	

### PRIMERA MESA REDONDA:

<i>Latinoamérica: novela e historia</i> .....	pág. 65
Modera: Juan Salguero Triviño	
Participan: Héctor Tizón, Juan David Morgan y Daniel Samper	

### CONFERENCIA:

Joaquín Marco .....	pág. 83
<i>Novela de ida y vuelta</i>	

# ÍNDICE

---

CONFERENCIA:

J.J. Armas Marcelo ..... pág. 101  
*Literatura y periodismo. Una experiencia personal*

AULA DE DEBATE:

Fernando Iwasaki ..... pág. 117  
*El cuento latinoamericano y el canon accidental*

CONFERENCIA:

Jorge Edwards ..... pág. 139  
*Lectores leídos, escritores contados*

SEGUNDA MESA REDONDA:

*Novela latinoamericana e identidad nacional* ..... pág. 153

Moderador: Santos Sanz Villanueva

Participan: Joaquín Marco, J.J. Armas Marcelo y Jorge Edwards

CONFERENCIA:

Jordi Gracia ..... pág. 173  
*El chasis de la libertad o las novelas de los maestros (de aquí y de allí)*

CONFERENCIA:

Blas Matamoro ..... pág. 187  
*La novela latinoamericana: documento e invención*

CONFERENCIA:

Eliseo Alberto ..... pág. 201  
*La mirada*

TERCERA MESA REDONDA:

*El boom: antecedentes y consecuencias* ..... pág. 215

Moderador: José Ramón Ripoll

Participan: Jordi García, Blas Matamoro y Eliseo Alberto

NOTAS BIO-BIBLIOGRÁFICAS ..... pág. 233

**Irene García Macías (Diputada provincial de Cultura)**

Muy buenos días y muchísimas gracias. Un saludo a la alcaldesa, al célebre Caballero Bonald, a mis compañeros y compañeras y a todos los asistentes al acto de inauguración de este Congreso. Para mí es una satisfacción y un orgullo el poder compartir este momento y retomar esa colaboración y ese empuje que la Fundación Provincial de Cultura siempre ha querido mantener con la Fundación Caballero Bonald, y hacerlo además con la intensidad que requiere.

Para mí es un reto importante, porque mi antecesora en el cargo, la actual alcaldesa de Jerez, Pilar Sánchez, dio un impulso importante a la Fundación. Y nosotros, por supuesto, vamos a recoger ese testigo y darle, si cabe, aún mayor importancia. En este congreso lo vamos a compartir con un elenco de escritores y autores importantes de talla internacional –porque hay que resaltar la presencia de los autores de Latinoamérica-, con autores españoles y con los propios profesionales de la enseñanza que se han inscrito y que van a aportar su granito de arena y su conocimiento. Un foro como éste, el séptimo de la Fundación Caballero Bonald, tiene una trascendencia consolidada, no ya por el número de participantes, sino por su contenido, y ello hace que queramos participar todas las instituciones públicas y muy especialmente, como digo, la Fundación Provincial de Cultura.

Para nosotros es un placer poder contar con la Fundación Caballero Bonald aquí en Jerez, en la provincia de Cádiz, y tener un embajador de la literatura como es José Manuel Caballero Bonald. Y pensamos que un programa de actos tan completo como el que se desarrolla a través de la Fundación puede servir también de respaldo y apoyo a todas las iniciativas que por parte de la Diputación Provincial se están trabajando. Por eso yo, hoy, lo único que pretendo es mostrar mi satisfacción por poder colaborar con la Fundación Caballero Bonald, por sentirme cómplice de su propio trabajo y, por supuesto, quiero animaros a que participéis de una manera plena en este Congreso, al que auguro de nuevo muchísimo éxito. Va a suponer un referente en el campo literario, y no sólo en la provincia de Cádiz, puesto que el punto de mira de la literatura de Latinoamérica y de España va a estar estos días señalando hacia Jerez. Así que mi enhorabuena a la Fundación, a todos los que hacéis posible que este Congreso sea una realidad y os deseo muchos éxitos a lo largo de estos días.

---

## ACTO INAUGURAL

---

**Bibiana Aído Almagro** (Delegada provincial de Cultura de la Junta de Andalucía)

Buenos días a todas y a todos. Es un placer para mí compartir esta inauguración del que es ya un clásico del otoño cultural andaluz, esta séptima edición del Congreso de la Fundación Caballero Bonald. En nombre de la Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía como miembro del Patronato de esta Fundación, y en el mío propio también, quiero dar la bienvenida a los participantes en este congreso y especialmente a todos los que venís de lejos hasta la provincia de Cádiz. Bienvenidos a Jerez. Os auguro tres días de intensa actividad literaria y de intensa actividad cultural y social.

No cabe duda de que la Fundación Caballero Bonald, desde su creación en el año 1998, se ha convertido en una de las instituciones importantes no sólo ya de la ciudad, sino también de la provincia, y me atrevería a decir que de la comunidad autónoma, manteniendo a lo largo de todo el año una programación muy atractiva que hace que muchos de los ciudadanos y ciudadanas acudan de forma asidua a los actos que organiza en su sede de la calle Caballeros, que se haya convertido en un espacio para el encuentro cultural por el que han pasado intelectuales y creadores de primerísima fila, traspasando el infinito campo de la literatura para acoger en su seno las más diversas disciplinas artísticas. Buena muestra de esta incesante actividad cultural y literaria de la Fundación es el nivel literario e intelectual de la revista *Campo de Agramante*, que esta tarde presenta su quinto número ya, a cargo de José Manuel Caballero Bonald, de Juan Pedro Quiñero y de Josefa Parra. Y, por supuesto, también su Congreso Anual que, como decía, este año alcanza su séptima edición bajo el título de “Narrativas Hispánicas”. Sin duda, este Congreso se ha convertido ya en un referente dentro del panorama literario en lengua hispana, y esperamos que este año cruce el Atlántico, ya que está dedicado a la literatura de ida y vuelta y a profundizar un poco más en los recovecos de nuestra lengua común.

Los seres humanos necesitamos más literatura, sin ningún tipo de dudas, y la Fundación Caballero Bonald posibilita con su esfuerzo diario, y especialmente con este Congreso anual y de la mano de su titular y presidente Pepe Caballero, un espacio para la reflexión donde aquellas personas que compartimos una serie de valores (que quizá no

sean los que la sociedad de hoy más promueve) nos reconocemos las unas a las otras para interpretar lo que sucede a nuestro alrededor y para seguir buscando respuestas a los interrogantes que nos plantea una realidad que, en demasiadas ocasiones, dista mucho de aquélla con la que habíamos soñado.

Desde la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, vamos a seguir apoyando proyectos como éste, especialmente cuando están abanderados por un autor como Pepe Caballero Bonald, un creador brillante que entiende como nadie esta tierra y que, cuando podría estar instalado en la comodidad de quien ha vivido apasionadamente y ya lo ha visto prácticamente todo, continúa, sin embargo, siendo un ejemplo de rebeldía intelectual y de denuncia pública contra todo aquello que coarta la libertad del ser humano. Muchísimo ánimo y feliz congreso.

---

## ACTO INAUGURAL

---

**Manuel Brenes** (Delegado provincial de Educación de la Junta de Andalucía)

Señora alcaldesa, querido José Manuel, miembros de la mesa, amigas y amigos todos, especialmente los compañeros y compañeras que un año más están en este congreso, en primer lugar, buenos días a todos y buen congreso.

Para la Consejería de Educación y para este Delegado vuelve a ser una satisfacción y un orgullo participar una vez más en la organización de un congreso de estas características. A nadie le cabe ya duda de que, por la calidad de sus ponentes y por las temáticas que se abordan, este congreso se sitúa entre los principales de su categoría, levantando un interés que rebasa los límites académicos para tener una audiencia y demanda de acontecimiento cultural. Jerez tiene la suerte de ser el lugar natal de este gran escritor que es José Manuel Caballero Bonald, y nosotros tenemos la suerte de poder contar con él como impulsor de este congreso. Igualmente, me parece que su celebración es un buen ejemplo de colaboración entre instituciones que saben ponerse de acuerdo cuando los fines son tan excelsos como los que se proponen. Por eso, desde su mismo inicio y tan sólo con alguna excepción, la Consejería, a través del Centro del Profesorado de Jerez, no ha dudado en concurrir a la convocatoria de la Fundación. Pensamos que una actividad como la que aquí se propone constituye una inmejorable ocasión de formación para nuestros docentes, valor que ellos mismos reconocen con una masiva participación. A la vez, estimamos que una formación de estas características tiene un carácter excepcional. Alguien podría pensar que se aleja de la práctica cotidiana docente, pero se equivoca. No cabe duda de que es una actividad distinta a las docenas de cursos que el Centro de Profesorado ofrece, pero la formación de un docente debe ir más allá, y está claro que escuchar a los maestros siempre ha sido y será una innegable fuente de enriquecimiento. Déjenme que les diga que este Delegado siente sana envidia de los participantes.

Por todo ello, quiero felicitar muy efusivamente a todos los profesores y profesoras que se han inscrito en el congreso y animarles a extraer de estas jornadas el máximo provecho. Es tiempo, quizá, de desconectar de nuestros problemas cotidianos y aprovechar la llegada de cuantos escritores y expertos vais a tener ocasión de escuchar. Tiempo habrá de volver con todos sus problemas a esta práctica nuestra docente

que no siempre es valorada en su exacta medida. Seguro que lo hacéis con una fuerza distinta. Gracias, querido José Manuel, por impulsar un año más este congreso. Seguro que nos vemos en el octavo. A los profesores y profesoras, mis mejores deseos para el curso que comienza. Y, para todos, salud y paz. Gracias.

---

# ACTO INAUGURAL

---

## José Manuel Caballero Bonald

Buenos días. Como siempre, unas palabras muy breves de bienvenida y salutación. El congreso que hoy se inicia es ya el séptimo que organiza la Fundación y, como ya se ha comentado, abarca las narrativas hispánicas contemporáneas, un temario que a mí me ha interesado desde siempre, con el que he estado especialmente vinculado y que sin duda es un capítulo fundamental en la historia de la literatura en lengua española de todos los tiempos. Se trata probablemente del congreso que más trabajo organizativo ha costado, debido a la propia entidad del mismo. Ha sido muy difícil ajustar fechas y viajes, debido a que la mayoría de los intervinientes viven en países latinoamericanos. A algunos ya previstos hemos tenido que renunciar, aunque finalmente se ha logrado reunir un conjunto espléndido de novelistas y críticos de éste y del otro lado del idioma.

El congreso también ha tenido un preámbulo brillante con la intervención de Alfredo Bryce Echenique. Contamos con narradores tan representativos como Jorge Edwards de Chile, Héctor Tizón de Argentina, Daniel Samper de Colombia, Eliseo Alberto de Cuba, Fernando Iwasaki de Perú, Juan David Morgan de Panamá, y los profesores y críticos Jordi Gracia, Armas Marcelo, Joaquín Marco, Blas Matamoro, etc. Se trata de un óptimo elenco que hará que, como en años anteriores, Jerez se constituya en un foco de atracción literaria a escala nacional. Confío, y estoy seguro por la experiencia de años anteriores, en que los escritores que van a hablar en Jerez van a ofrecernos algunas lecciones memorables. Celebro también que, como en años anteriores, el Centro del Profesorado de Jerez se haya unido a la coorganización del Congreso, lo cual constituye sin duda una noticia muy buena. Lo único que siento es que el congreso no se pueda realizar en la sede de la Fundación, dado el elevado número de matriculados y asistentes. Aunque viniendo aquí ganamos en comodidad. No quiero dejar de reiterar que estoy realmente orgulloso de la Fundación, de su funcionamiento, y muy agradecido a cuantos hacen posible con su patrocinio que las actividades que genera sigan por buen camino. Aprovecho para agradecer especialmente al Ayuntamiento de Jerez y a su alcaldesa la inestimable ayuda que prestan en todo momento a la Fundación. Sin su generoso apoyo mal hubiésemos podido canalizar no ya estos congresos, sino todas las actividades anuales que se organizan.

Y nada más. Deseo a todos los asistentes –a los que van a hablar y a los que van a escuchar- una muy feliz estancia en Jerez. Me dice Pepa Parra que añada el colofón que suelo usar pero que el año pasado ya no mencioné porque me parecía que se había convertido en retórica: el tiempo es bueno, el vino es óptimo y la hospitalidad está garantizada. Dicho queda. Muchas gracias.

---

## ACTO INAUGURAL

---

**Pilar Sánchez** (Alcaldesa de Jerez)

Muchas gracias y buenos días. Querida Delegada Provincial de Cultura, Bibiana, querida Diputada Provincial de Cultura, Irene, querido Delegado Provincial de Educación, querido José Manuel Caballero Bonald, compañeros y compañeras, buenos días a todos. Siempre es un placer y un honor estar aquí inaugurando estas jornadas. No me lo he perdido nunca en los siete años que se lleva celebrando. Éste, como ya se ha mencionado, es el séptimo congreso y siempre he podido asistir desde cualquiera de mis responsabilidades: unas veces ocupando el cargo provincial de Delegada de Educación o de Diputada de Cultura, y en este caso como alcaldesa, pero siempre es un orgullo enorme venir a participar en estas jornadas y procuro dedicar el mayor tiempo posible a disfrutar del contenido de las actividades de este magnífico congreso.

Mis primeras palabras son de bienvenida a todos los congresistas y a todos los compañeros profesores. Sé que todavía faltan algunos por llegar, debido a problemas de horarios y clases, y que se irán incorporando a lo largo del día. Bienvenidos a todos, repito, y me cabe la satisfacción de inaugurar este Congreso que, como se ha dicho aquí, a pesar de su corta edad ya se ha consolidado y se ha ganado un prestigio a nivel nacional importantísimo y un reconocimiento en todos los ámbitos de la cultura. Eso es un hecho constatable y nos sentimos orgullosos de ello.

Me gustaría también felicitar y agradecer la participación del resto de las instituciones aquí representadas: Delegaciones Provinciales de Cultura y Educación (a través del Centro del Profesorado), Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla y Jerez, que también se encuentra aquí representada. A todos ellos muchas gracias porque su participación en ésta y en el resto de las actividades de la Fundación hacen posible que contemos con una amplia programación a lo largo de todo el año.

Me gustaría dar las gracias también públicamente a la Fundación Caballero Bonald. Gracias a los buenos oficios del propio don José Manuel, que tiene mucho que ver con este colofón del acto más importante de la Fundación, así como a Fernando Domínguez, a Pepa Parra y a todos los asesores y colaboradores de la institución, porque por su buen hacer cuenta con un prestigio importante y desarrolla una serie de actividades de categoría a lo largo de todo el año. Ya nos han acostum-

brado al censo más granado de periodistas, de escritores, de poetas, de memorialistas, de cineastas, etc. a nivel nacional e internacional. Y por lo que he podido ver del contenido de las jornadas, este año no va a ser menos y le auguramos ya un nuevo éxito en esta edición.

El congreso que hoy inauguramos, centrado en las narrativas hispánicas y con una importantísima presencia de escritores latinoamericanos, además de cumplir los objetivos académicos y literarios que se plantea el congreso, servirá también para recordarnos a todos nuestra enriquecedora pertenencia a un acervo común, y para hermanarnos aún más si cabe en estos tiempos que corren. Leía, preparando esta intervención, una frase de Jordi Puyol que decía: “el catalán es el nervio de nuestra nación”. Yo me pregunto qué deberíamos decir entonces los hispanohablantes del sistema nervioso que constituyen la obra de Héctor Tizón desde Argentina, o de Juan David Morgan desde Panamá, o de Daniel Samper desde Colombia, o de Fernando Iwasaki desde Perú, o de Jorge Edwards desde Chile y, por supuesto, de nuestro gran y admirado Caballero Bonald desde España. La verdad es que nos sentimos orgullosos del censo de escritores y literatos de esta nueva edición. Y vamos a seguir apoyando incondicionalmente desde el Ayuntamiento de Jerez a la Fundación Caballero Bonald, porque es de justicia y ha demostrado su solvencia a lo largo de estos años.

No puedo dejar de mandar unas palabras de ánimo a mis compañeros profesores que están presentes en el encuentro. Les deseo un buen curso y espero y deseo que sirva este congreso para cargar las pilas, que incorporen todo lo que aprendan a ese bagaje de conocimientos que ya poseen, y que lo vuelquen en las aulas para hacer una sociedad más justa y más solidaria.

A los que venís de fuera, os deseo que disfrutéis de nuestra ciudad, que es una ciudad hospitalaria y abierta.

Yo pensaba terminar con las palabras del colofón de José Manuel Caballero Bonald, que hacía tiempo que no se las oía decir, ésas de que “el tiempo nos acompaña y el vino es excelente” pero, como ya él las ha pronunciado, sólo me queda felicitaros a todos por el acierto de la Fundación Caballero Bonald, que a través de sus congresos nos vuelve a enfrentar a la realidad circundante con la bella excusa del valor y el poder de la palabra. Muchas gracias y buen congreso para todos. Declaro inaugurado el VII Congreso de la Fundación Caballero Bonald.



**Héctor Tizón***La novela como metáfora del mundo*

**Lalia González Santiago (presentadora):** Me toca a mí el honor de presentar al primer conferenciante de este congreso. Me llamo Lalia González-Santiago. Soy periodista. Dirijo el periódico *La Voz*, que ahora hace un año que salió por primera vez a la calle, y me siento honradísima de haber sido invitada a este foro porque para mí, que he seguido durante muchos años la información cultural, éste es, sin duda, el gran evento, la gran cita de la cultura de la provincia de Cádiz, y porque además me confieso devota de don José Manuel Caballero Bonald, que forma parte de mis dioses tutelares y que me honra con su amistad.

El envite de presentar a Héctor Tizón me ha resultado difícil (y perdonen que siga hablando de mí) porque últimamente he tenido muy poco tiempo para ponerme al día en mis lecturas. Pero me siento muy justificada porque, como periodista, vengo a dar hoy aquí una primicia. La primicia de Héctor Tizón, un escritor argentino que tiene un largo recorrido y una buena parte de su obra publicada en España, pero que aún no ha llegado al gran público como merece el calado y la potencia de su trabajo.

Hace un rato comentaba con Daniel Samper que a Álvaro Mutis le costó mucho entrar en España y ser reconocido. Era ya muy mayor cuando por fin consiguió los premios Cervantes y Reina Sofía y empezó a leerse su *Maqroll*. Quizás ahora aquí, en este momento, estemos empezando a rescatar para el gran público de nuestro país la obra de Héctor Tizón.

De algún modo, este detalle engrandece el congreso, porque, frente a lo que suele ser habitual en las reuniones literarias o en los congresos institucionales, donde se busca tanto el relumbrón, el gran nombre, el tirón mediático, la apuesta de esta Fundación siempre ha sido mucho más seria. Creo que traer escritores de mucha calidad pero por descubrir es lo mejor que se puede hacer por la literatura y por el saber de nuestra comunidad y por las Letras en general. De modo que no podemos partir con mejores augurios.

Héctor Tizón nació en Yala, en la provincia de Jujuy, al norte de Argentina, cerca de Bolivia. Se graduó en Derecho y ha desempañado diversos cargos públicos: ministro, diplomático en México y en Italia, constituyente, juez del Tribunal Supremo. Entre 1976 y 1982,

estuvo exiliado por razones políticas en España. Durante esa época sí tuvo una intensa actividad en círculos culturales y una buena parte de su obra se ha escrito aquí. Es miembro de la Academia Argentina de Letras, Caballero de las Artes de Francia, Doctor *Honoris Causa* por la Universidad de Tucumán y ciudadano ilustre de su región. Ha recibido diversos premios, entre ellos el “Consagración” de Argentina. De modo que, evidentemente, no estamos ante un escritor menor.

Entre sus obras se destacan *A un costado de los rieles*, *Fuego en Casabindo*, *El cantar del profeta y el bandido*, *El jactancioso y la bella*, *Sota de bastos*, *Caballo de espadas*, *El traidor venerado*, *La casa y el viento*, *Recuento* -que es una antología-, *El hombre que llegó a un pueblo*, *El gallo blanco*, *Luz de las crueles provincias*, *La mujer de Strasser* -que está editada en España por Seix Barral-, una obra completa que salió en 1998, *Extraño y pálido fulgor*, *Tierras de frontera*, y *La belleza del mundo* - publicada el año pasado también en Seix Barral-. Hace muy poquito Alfaguara ha reeditado en España *La casa y el viento*, que se había publicado en Argentina hace veintitantos años. Ha sido traducido al francés, al inglés, al ruso, al polaco y al alemán.

Su obra, dicen los críticos, está concebida en un castellano ecléctico y cuidadoso y es una meditación sobre el enigmático destino social del hombre, la incomunicación, la soledad y la angustiosa fraternidad humana. A menudo se le vincula con el realismo mágico latinoamericano, más cercano a Rulfo que a García Márquez. Ya nos dirá si comparte o no ese alineamiento, con el que habitualmente ningún escritor está de acuerdo.

Uno de sus temas principales, por lo que he podido rastrear, ha sido su compromiso como intelectual. Él ha declarado que “si un pensador –palabra obscena usada por los medios de comunicación-, si un intelectual, no tiene nada que decir con lo que está pasando en su propio ambiente, del que forma parte, y de su comunidad, y sí tiene para decir respecto a Spinoza, a Descartes, a Platón, a Bourdieu, ¿para qué romperse tanto la cabeza? Me pregunto: ¿qué tipo de profesión es ésa que únicamente sirve para pensar las cuestiones lejanas, atemporales, semi-existentes y de una aparente profundidad, y lo que me pasa a mi alrededor no es digno de mi sutil y profundo análisis?”.

Pero Héctor Tizón, hombre de su tiempo, defiende una idea de compromiso muy actual. Piensa también que “la persona que hace un trabajo intelectual, que tiene ese oficio de escribir y hablar, cuando tiene

algo que decir tiene una tarea ya valiosa de por sí. No necesita incorporarse a la política. La sociedad, para estar viva, necesita de hombres que hagan cine, literatura, que pinten, que no está viva sólo con dinero y poder. Y no es necesario que los intelectuales sean orgánicos y que pertenezcan a sectores institucionalizados donde cumplan funciones de asesores. Es bueno que haya intelectuales independientes, inorgánicos. La función crítica, sin compromiso, es sumamente necesaria. Así como la tarea política es sumamente digna y necesaria, la tarea del intelectual también lo es. Los intelectuales deben hacer bien su trabajo, que es trabajar mucho para tener algo que decir. Y luego, encontrar la mejor forma de decirlo. Es suficiente tarea social y benefactora”.

Además, Héctor Tizón ha sido juez de la Cámara Federal y antes fiscal. Su contacto con lo humano ha sido estrecho. Tanto que le llevó a renunciar. Ha contado que para él fue un sufrimiento espantoso, porque tenía que formular una acusación sobre personas que la mayor parte de las veces hubiera absuelto. En el interior los delitos son, si se quiere, por causas más humanas: matar por celos, por despecho, etc.

De algún modo estoy intentando trazar un retrato personal de este escritor, que en una entrevista al diario *Clarín* dice en pocas palabras lo que quizá le defina mejor: “Un hombre está hecho en verdad de muy pocos momentos importantes, un puñadito de personas queridas tal vez. Todo lo demás es ruido y anonimato. Al cabo de los años, cuando uno ya ha probado bastante, se da cuenta de que son muy pocas cosas las que lo hacen feliz. Por ejemplo, la idea de ir conformándose con lo que se ha sido y también con lo que no se pudo ser. Unos cuantos, muy pocos -los posibles, que siempre son muy pocos- amigos con los que uno tenga un lenguaje común, valores entendidos. Tener la certeza de no haber hecho deliberadamente daño a nadie. Y, en mi caso, haber tratado de ser justo como juez y como hombre”.

Y por si esto no es bastante interesante y atractivo para acercarnos a su trabajo, os voy a leer una página que antecede al primer capítulo de *La casa y el viento*, y a partir de aquí comprenderéis que merece la pena seguir leyéndolo y ahora escuchándole:

*“Desde que me negué a dormir entre violentos y asesinos, los años pasan. Todo parece simple y claro a lo lejos, pero al recordarlo mis palabras se convierten en piedras, y soy como un borracho que hubiera asesinado a su memoria. ¿Cómo es posible que lo que quiero*

*narrar, el derrotero de mi propia vida, una huella minúscula y difusa en la trama de otras vidas, sea tan difícil? La soledad también enseña a gobernar la lengua, pero ya no quiero estar solo, ni olvidar, ni callar. No quiero que la noche me sorprenda con mi propio rencor. Cuando decidí partir, dejar lo que amaba y era mío, sabía que era para siempre, que no iba a ser una simple ausencia, sino un acto irreparable, penoso y vergonzante como una fuga. En realidad, todas mis partidas fueron fugas. Creo que es la única forma de irse. Pero, antes de huir, quería ver lo que dejaba, cargar mi corazón de imágenes para no contar ya mi vida en años, sino en montañas, en gestos, en infinitos rostros. Nunca en cifras, sino en ternuras, en furores, en penas y alegrías. La áspera historia de mi pueblo”.*

Nada más, os dejo con Héctor Tizón.

**Héctor Tizón:** En primer lugar, permítaseme una pequeña efusión. Si el rey Carlos III, un rey tan sabio y tan hacedor de cosas, hubiera perdurado y no hubiese tenido un hijo tonto, nosotros no estaríamos hablando aquí como extranjeros, sino como miembros de una gran comunidad hispánica. Los planes del gabinete de ministros de Carlos III incluían lo que después se llamó el Commonwealth para los países de habla inglesa. La prueba está que en la Convención Constituyente de Cádiz hubo treinta y siete diputados de lo que ahora llamamos América Latina o Hispanoamérica, de los cuales treinta y cinco vinieron de la zona de donde yo soy oriundo, es decir, de lo que se llaman las provincias del alto Perú o las provincias altas de Argentina, que es un enclave entre Chile y Bolivia. También tiene especial importancia la provincia de Cádiz para mí por una razón sentimental: porque fue el último lugar en España donde yo alquilé una casa, en un pueblo cercano de aquí que se llama Chipiona; y luego de esos meses tan hermosos, tan plenos y tan soleados, ocurrió el derrumbe militar en las Malvinas –que fue una especie de escape hacia adelante del gobierno fascista dictatorial de la Argentina- que determinó mi regreso.

Cuando venía con el señor Fernando Domínguez, que tuvo la gentileza de aguardarme en el aeropuerto, le confesé que si yo hubiera pasado mi exilio en Andalucía, probablemente no hubiera regresado nunca a Argentina. Es lo que siento yo por este lugar donde están incluso la casa y la tumba del primer gran presidente argentino. Dicho

esto, voy a lo que me trajo, un trabajo que se llama “La novela como metáfora del mundo”.

Como alguna vez exageró Sartre, la literatura de una época es la época dirigida por la literatura. Es demasiado conocida aquella anécdota atribuida a Lenin cuando dijo que para comprender la realidad de toda la historia de la burguesía francesa no había que leer los textos ni los memoriales económicos o sociales, ya que según él era imposible comprender nada de la sociedad francesa del siglo XIX sin leer a Balzac. Y esto es así porque, aunque como escritores desechamos toda servidumbre nacional, asumimos —lo queramos o no— la tarea que nos ha impuesto la historia por vivir en un determinado tiempo y lugar, región o nación. Y ese lugar será para el escritor su metáfora del mundo. En realidad, considerada como un todo, como una visión total de la vida, la literatura es siempre comprometida, porque de lo contrario se convertiría en una actividad inútil. Si la frase escrita no resuena en todos los niveles del hombre y la sociedad, no significa nada.

Pero un escritor no es un soldado, ni un bufón, ni un consejero domesticado. Y aunque todos tememos que se nos tilde de cultores de *l'art pour l'art*, esto es un falso prejuicio, porque el arte por el arte no existe, a pesar de que escritores y poetas lleguemos a estar desconcertados y dudemos de nuestro propio oficio.

No pocas veces un escritor, llevado con entera buena fe a abrazar una causa política, aceptó ponerse al servicio del poder; y en ese caso, sin excepciones, la obra ha sido bastardeada y la literatura resultó perdedora. Pero lo paradójico es que el poder desconfía, nunca recepta el discurso literario, cuando no lo ignora olímpicamente. Jamás la literatura se salva por su contenido político y, por añadidura, el discurso político se convierte en mala literatura.

Sin embargo, hay ocasiones excepcionales, como ocurre, a mi juicio, en los días que vivimos (me estoy refiriendo a mi país y a mí mismo), en que nos sentimos representados por un gobierno, y la pasión que nos había convertido en silentes rencorosos, o en parte litigante de un pensamiento binario, cede; entonces experimentamos como una emancipación sentimental, las ganas del diálogo regresan, y ello casi nos basta porque, como decía Camus, el demócrata es modesto.

La tarea de un escritor no es la de cambiar la vida, sino reflejarla, fijarla y no dejarla morir en el olvido, para que los demás la observen una y otra vez, para que todos tengamos otra oportunidad,

para que tengamos la ilusión o la ilusoria chance de vivir otra vez. Para ser otros.

El ideal que todo escritor persigue es el de convertir su obra en una gran metáfora del mundo y de la vida. Y hay momentos en que parece que esto se ha logrado, que alguien lo ha hecho –Cervantes, Proust, Joyce, Faulkner- y que nadie más podrá hacerlo mejor, y eso produce un colapso completo en las formas; pero poco a poco, los polvos de la explosión que provoca tienden a aplacarse, y aparecen los que buscan frenéticamente otras salidas o nuevas formas, estilos, maneras de narrar, puntos de vista diferentes.

Por ejemplo, la narrativa oral, que era la de Jesús y sus discípulos, o la de Homero (o los hombres que llamamos Homero), en la actualidad tiende a desaparecer por obra de la alfabetización, o ha ido muriendo paulatinamente con el transcurso de la escritura. Hoy son escasos los que narran hablando, vamos perdiendo ese don; incluso vamos perdiendo la noción del pasado. Jesús fue en realidad el primer gran narrador oral de la historia, y se dirigía a un pequeño grupo de campesinos. Jamás –que se sepa documentado en prueba registral- Jesús habló para gentes que no fueran simples campesinos. Sus metáforas eran campesinas, hablaba de la vid, de los lirios del campo, de las semillas, de los peces, etc. Y hablaba de tal manera –uno se da cuenta de eso leyendo en voz alta y grabando su propia voz- con la forma parabólica, que introdujo la musicalidad del texto como regla mnemotécnica para que la gente recordara. Ésa es la prueba de que se dirigía fundamentalmente a un público que no tomaba notas, porque no sabía escribir. Yo creo que el mismo Jesús era ágrafo, es decir, nunca aprendió a escribir. Hay una parte en el testamento de Juan, en aquella escena tan conocida en la que una multitud perseguía a una mujer supuestamente adúltera para lapidarla, en la que se dice que Jesús estaba sentado y escribía con un palito en la arena. Yo siempre me he preguntado qué podía escribir Jesús si no sabía escribir. Y en caso de saber escribir, qué habría escrito con ese palito en la arena. Nunca nadie lo sabrá jamás.

La oralidad y el pasado se recluyen, para morir, en la honda provincia, ya que los medios masivos de comunicación, sobre todo la televisión, convierten en arcaico hasta lo real-real, que parece pasado de moda, o inverosímil. Esta misma mañana, muy temprano, escuchaba por televisión un debate donde va a intervenir la Academia para tratar de desentrañar el extraño lenguaje de los mensajes que los jóvenes se

intercambian a través de los ordenadores. Asistimos a un derrumbe de la era de Gutenberg y al nacimiento de las formas de un lenguaje que todavía no hemos clasificado ni ordenado. Y que la gente que tiene ya mis años, e incluso un poco menos, todavía no alcanza a entender. De cualquier manera es un gran desafío y no hay que amilanarse. Los escribas se rasgaron las vestiduras cuando Gutenberg descubrió las planchas de la imprenta, pero nosotros no nos tenemos que rasgar las nuestras porque los jóvenes hablen un lenguaje que todavía no logramos captar en su totalidad. Lo que sí creo es que están empobreciendo enormemente el lenguaje, tanto escrito como hablado. Pero ya llegará el momento en que hagamos la recopilación de todo esto, las sumas y las restas, y veremos con qué nos quedamos.

Cuando hablo de que la literatura se recluye en lo hondo de la provincia, me estoy refiriendo a aquella frase muy feliz que escuché una vez a Fellini: “A la única arte que le es permitido ser provinciana es a la literatura”. La buena literatura es la literatura provinciana. El único que no puede darse el lujo de ser provinciano es el crítico. Pero la provincia -y no me refiero aquí sólo a aquellos lugares alejados de lo urbano central, sino a un estado del sentimiento y la memoria de cada individuo, que puede alojarse incluso, de cierta manera, en un barrio metropolitano- es el verdadero mundo del artista.

Que nadie vea en lo que digo un repudio olímpico de la ciencia. Sería insensato y extravagante, por anacrónico, estar en contra de la ciencia o de la tecnología, pero sí de su afán imperial, de su pretensión de que a través de ellas se explica la vida; porque sólo el arte hace inteligible la aventura y los sueños del hombre, y nuestros sueños son inagotables, como postulaba Paul Nizan, que sólo estaremos condenados a soñar mientras no seamos completos y libres.

El fin, la finalidad, la ilusión de la literatura, no es explicar nada, sino hacernos mejores, más dignos, conmoviendo.

Éste no es el cometido de la ciencia. Newton ha explicado el arco iris; esto ha sido útil, pero no creo que haya conmovido a nadie. El arte no es una visión vicaria, sino la esencia que es la mirada, y que a su vez penetramos con la mirada. Es también la más comprometida propuesta del conocimiento. El punto de partida y la resurrección de lo que está en el fondo, o más allá de lo meramente aparental.

El arte, la literatura, nada tienen que ver con la economía, la cartografía, las estadísticas. No es oficio del poeta llevar los asientos con-

tables de los ejemplares de su obra vendidos. Tampoco el de convencer, ni siquiera el de agradar. Por ello, el fenómeno del marketing es una verdadera amenaza, y para resistir ese ominoso canto debemos esforzarnos como Ulises.

Un político trabaja y se relaciona con la gente, se sirve de las multitudes y recíprocamente. Un escritor trabaja con fantasmas; la novela no es más que poner en escena los fantasmas; el escritor —el artista— se engendra a sí mismo, inventa las cifras de su origen, e incluso crea su autobiografía, como una satisfacción enigmática.

Si acaso un artista se parece a alguien, es a Dios. Pero *Dios es una metáfora desmesurada*. Mejor sería poner que el arte es el único ámbito de Dios. La eternidad y un instante son semejantes o iguales; de allí durante siglos que Meister Eckhart decía: “El ojo con el que veo a Dios es el mismo con el que Él puede verme”.

El artista, el hombre olvidado que dedicó su vida a desvelar el tímpano de Autun, intuía que debía crear lo que creaba para que estuviese allí durante siglos. Su afán —su pasión— es igual o equivalente al de los innominados artesanos que en Tilcara crean hoy, durante Semana Santa, las imágenes del Calvario con pétalos y corolas, cuya vida será tan efímera como las mismas flores.

La historia por definición lleva en sí la muerte. El arte, siendo más inocente, es más ambicioso puesto que, siempre, es una propuesta de eternidad, un loco, insensato, desafío a la nada.

Por lo demás, como decía Chandler, todos los escritores estamos locos en alguna medida. La nuestra es una vida dura y solitaria en la que uno nunca está seguro de nada.

He tratado de escribir desde donde vivo y esto, en un país en el cual ha tendido a imperar una metrópoli subcolonial, creo que es un intento válido y un consuelo. Cada escritor debe tener su propio cosmos, o su propia parcela, y allí se moverá como un pez en el agua, sin importarle que ésta sea lóbrega o cristalina. Lo que vale en todo caso es la cosmovisión a la cual un escritor nunca podrá renunciar sin desnaturalizarse, porque un escritor continuará escribiendo mientras sienta que tenga algo que decir, aun con las ilusiones perdidas, ya que ha apostado a una sola carta. En eso residen sus límites, pero también, quizá, su grandeza.

**Juan David Morgan***Panamá, sus historias y su literatura*

**Juan Salguero Triviño (presentador):** Juan David Morgan nació en la ciudad de David, en la provincia de Chiriquí, en la República de Panamá. En esta provincia, con la que sigue manteniendo estrechos vínculos afectivos y profesionales, pasó los primeros años de su niñez. En la ciudad de Panamá realizó sus estudios de secundaria y sus estudios universitarios. Siguiendo los pasos de su padre, cursó estudios de Derecho obteniendo el título de licenciatura por la Universidad de Panamá y, más tarde, la maestría de Derecho Internacional por la Universidad americana de Yale. En 1965 fundó junto a su padre y hermano la firma de abogados Morgan & Morgan, que hoy cuenta con oficinas en las principales ciudades del mundo. Ejerció como profesor universitario de la Cátedra de Derecho Internacional Privado en la Universidad de Panamá en el año 1966, y durante los años 1967 y 1968 fue Viceministro y Ministro *ad interim* de Relaciones Exteriores.

Aunque me decía hace unos momentos que él se consideraba fundamentalmente abogado, en 1992 publicó su primera novela, *Fugitivos del paisaje*, un relato ambientado en el siglo XX y que nos cuenta la historia de familias que se ven forzadas a emigrar a tierras extrañas, donde algunos se arraigan para siempre mientras otros apenas se resignan a su nueva existencia porque el alma no viajó con ellos. Desde esta primera incursión en el mundo literario utilizará para firmar sus novelas el pseudónimo de Jorge Thomas.

En su segundo relato, titulado *Cicatrices inútiles* y que aparece en 1994, se adentra en el terreno de la novela histórica, un género que ha seguido cultivando posteriormente y que domina con maestría. En este caso, el argumento hace referencia a la invasión de Panamá por parte de los Estados Unidos en 1989, que se llevó a cabo con la participación de veintiséis mil soldados americanos. La historia reciente de Panamá sigue estando presente en sus novelas posteriores. Así *Entre el cielo y la tierra*, de 1996, relata la historia de un personaje panameño del siglo XIX y en ella se hará referencia a la lucha de los panameños por su segunda independencia, la de Colombia en 1903 (antes habían obtenido la independencia de España, en 1821). Una temática, ésta de la independencia de Colombia, que volverá a desarrollar más ampliamente en *Con ardientes fulgores*

*de gloria*, publicada en 1999 y reeditada posteriormente en varias ocasiones.

Se ha dicho que la ficción literaria es la historia privada de los pueblos. Uniendo personajes reales a otros de ficción, Juan David Morgan (Jorge Thomas) consigue hacernos conocer a la vez la historia real de Panamá, y la intrahistoria, sin importar hasta donde llega la realidad o la ficción, de algunas personas anónimas que son, en muchas ocasiones, los verdaderos protagonistas de los hechos. Aunque sus nombres no queden reflejados más tarde en los manuales de Historia. Será precisamente con la última reedición de esta novela, la de 2003, que aparecerá con el nombre de *Arde Panamá*, cuando Juan David Morgan abandone el pseudónimo que había estado utilizando, y firme la novela ya con su verdadero nombre.

Ha publicado además otros libros de relatos breves y de teatro, aunque toda su obra se ha publicado en América, con lo que no ha sido fácil para el lector español acceder a la misma. Sé que alguna de sus novelas se ha presentado en Madrid; sin embargo él mismo me comentaba hace unos momentos que tenía como pesadumbre el hecho de que, además de presentarse en algún acto literario, no se hubiera impulsado la actividad editorial de su obra para que pudiera encontrarse en los quioscos y las librerías españolas. Afortunadamente, su nueva novela, que aparecerá con el título de *El caballo de oro* —y que relata, según tengo entendido, la construcción del ferrocarril que a través del istmo de Panamá sería el primero que uniría dos océanos—, se va a presentar en España el próximo mes de noviembre, con lo que nos será a todos más fácil acercarnos a su obra literaria.

A través de Internet, esa herramienta informática que nos acerca a todos y salta fronteras, incompleta todavía pero ya tan útil, he podido conocer la otra faceta como escritor de Juan David Morgan. Me refiero a su obra como periodista. Como tal, ha sido miembro del consejo editorial y columnista del semanario *El Herald*, y columnista también del diario *La Prensa*, donde se ha ocupado de numerosos temas de actualidad política y social. Hace un momento me decía que él había pretendido con sus libros contar la historia de Panamá a sus compatriotas, especialmente aquellos acontecimientos importantes que todos deberían conocer.

Hoy, traspasadas “las fronteras de uno y otro lado del idioma” —en frase acertadísima y hermosa de José Manuel Caballero Bonald—,

nosotros también vamos a tener la satisfacción de poder conocer un poco la historia de Panamá con su palabra. La conferencia que esta mañana va a impartir se llama precisamente *Panamá y sus historias*. Cuando quieras y muchas gracias.

**Juan David Morgan.** Muchas gracias y muy buenas tardes. Yo quisiera hacer una muy breve introducción a mis palabras destacando que, a partir de la fecha en que yo decidí que debía escribir, he tenido muchas satisfacciones, una de las cuales —quizá la más importante— ha sido el número de amigos que he logrado hacer en estos años. Amigos que de otra manera, de no haber yo incursionado en el mundo de la literatura, quizá no lo serían hoy. Y lo menciono porque mi presencia aquí ante ustedes obedece en gran parte a ese sentido de la amistad. Soy el primer panameño que se presenta aquí en Jerez como invitado de la Fundación Caballero Bonald, y como tal me he sentido un poco obligado a contar un poco de la historia de mi país. Mi país tiene varias historias, una que se conoce afuera, y la historia verdadera. Y dentro de esta historia verdadera tiene varias historias también. Yo he querido vincular esa historia nuestra con lo que ha sido y es hoy nuestra literatura. Sin más preámbulos empiezo entonces a hablar de Panamá, sus historias y su literatura. Y debo decir que añadí al final “y su literatura” al título porque en realidad hablo también un poco de eso.

Durante la última Feria Internacional del Libro celebrada en Panamá hace cuatro meses, comentaba un distinguido escritor chileno lo favorablemente impresionado que estaba con mi país. “No se trata solamente de la ciudad, tan vibrante, y de su gente, tan acogedora, —me decía Antonio Skármeta—. Se trata también y sobre todo de sus historias. ¡Qué veta tan rica para un escritor!” Recojo las palabras de Skármeta como introducción a esta charla en la cual quiero contar a tan espléndido auditorio algo de la historia de mi país y su relación con la literatura que alrededor de ella se ha venido hilvanando. Pero además de hablarles un poco de la historia oficial, la que nos enseñan en el aula de clases y figura en las enciclopedias, quisiera también compartir algunas de aquéllas que, como capítulos de una novela inacabable, han hecho de Panamá un país pleno de paradojas y de contradicciones fascinantes, desconocido para casi todos los que sólo se han limitado a apreciarlo a través de su Canal.

Es preciso comenzar por lo que ya todos conocemos: el istmo de Panamá, por ser la cintura de América, fue escogido por la Corona Es-

pañola como vía expedita para la conquista y posterior colonización del Nuevo Mundo. En nuestras playas encontró Balboa un inmenso océano, hasta entonces ignoto, y los improvisados caminos del istmo vieron pasar a aquellos hombres legendarios que, en un lapso asombrosamente breve, colocaron bajo el cetro de los reyes españoles vastos territorios inimaginables y una nueva forma de vida. Porque no fue solamente el oro, la plata y los desconocidos frutos de la tierra lo que llevaron a España los Cortés y los Pizarros: fue toda una nueva manera de vivir, de contemplar el tiempo y de adorar a Dios.

Y como desde sus orígenes Panamá dejó de ser barrera para convertirse en camino, el Imperio Español inició planes para optimizarlo y, así, ya en tiempos de Carlos V, en España se comienza a soñar con una vía acuática que, partiendo en dos nuestro territorio, permitiera a las naves cruzar de un océano a otro. Transcurrirían tres siglos y medio antes de que ese remoto sueño cristalizara en manos sajonas y el Canal de Panamá se constituyera, por igual, en fuente de dicha y de pesares para los panameños. A lo largo de esos trescientos cincuenta años el istmo vio pasar incontables gentes que iban y venían de los territorios del Nuevo Mundo a la Madre Patria. También en las ciudades que se fundaron en las costas del Atlántico y el Pacífico la vida iba de paso pues solamente permanecían quienes estaban obligados a hacerlo: los funcionarios de la Corona, destinados a administrar los nuevos territorios; los militares, encargados de mantener el orden y apoyar la conquista y la colonización; los hombres de Dios, ansiosos de llevar su religión a los nuevos paganos, y los comerciantes que, además de especular con el oro y la plata, esperaban hallar mejor retribución comerciando con las necesidades del tránsito. Siempre, sin embargo, gentes de paso, conscientes de la precariedad de su estadía y listos para mudar toldas, conforme lo requirieran los designios de la Corona o las oportunidades de lograr en otras latitudes un mayor beneficio mercantil. Es fácil imaginar que, así como en los caminos del istmo quedaría indeleble la huella de los conquistadores, también en el espíritu del panameño se fue marcando, de manera permanente, la circunstancia de ese continuo pasar, realidad que hoy se refleja en lo que somos y hacemos, incluyendo nuestro que-hacer literario. Pero regresemos a las historias.

A pesar de que Panamá siempre sería lugar de paso y, más tarde, de encuentro temporal, fue también la primera porción de tierra firme con la que tropezaron los españoles en su mítico viaje hacia la India.

Es natural, entonces, que los panameños afirmemos, con suficiente razón, que comenzamos a adquirir rasgos nacionales antes que el resto de los territorios del Nuevo Mundo, no tanto por ese tropezón inicial sino porque en tierra panameña surgiría la primera villa española cuando Nicuesa hizo levantar en las costas del Darién una “fortalecilla” que llamó Nombre de Dios; también en Darién, pocos años más tarde, establecería Pedrarias la fortaleza de Acla, famosa porque allí rodaría la cabeza del descubridor del Mar del Sur; igualmente, en fecha tan temprana como 1519, el mismo Pedrarias fundaría Panamá, la primera ciudad importante que España construyó en América, saqueada y destruida, siglo y medio más tarde, por codiciosos piratas al servicio de la corona inglesa; asimismo en tierra panameña decidió la Corona Española establecer, desde 1538, la Real Audiencia, primer órgano de gobierno para las recién descubiertas posesiones cuyas inconmensurables riquezas, ya para entonces, habían encendido la imaginación de los conquistadores con la fabulosa leyenda de El Dorado. Tampoco hay que olvidar que fue en territorio panameño donde ocurrió la primera rebelión contra el invasor español cuando, en 1503, un aguerrido jefe nativo venció a Cristóbal Colón que intentaba establecer en Veraguas el primer asentamiento español en Tierra Firme. Con sorprendente detalle, la historia ha recogido cómo el cacique Quibián se sublevó ante la codicia española, destruyó el incipiente poblado de Santa María de Belén, y expulsó de sus territorios al Gran Almirante y a sus soldados. Y menos de cincuenta años más tarde tendría lugar, también en Panamá, la primera rebelión de esclavos cuando, guiados por el legendario Bayano, los negros cimarrones rompieron sus cadenas y se internaron en las impenetrables selvas del Darién para fundar allí los primeros palenques. ¿No resulta significativo que un lugar donde todos parecían estar de paso presenciara las primeras luchas populares y los primeros actos de rebeldía contra una autoridad omnímoda?

Cuando el descubrimiento y la conquista se transformaron en colonización, Panamá, además de ruta, se convirtió también en lugar de encuentros. Durante más de un siglo, la ciudadela de Portobelo, en la costa atlántica del istmo, fue testigo de las famosas ferias en las que se concentraban comerciantes venidos de las colonias y de la Madre Patria para comprar y vender todo tipo de mercadería. Las ferias de Portobelo tuvieron su apogeo durante la primera mitad del siglo XVII y mantuvieron su vigor hasta mediados del XVIII, cuando la decadencia del impe-

rio español y el asedio infatigable de los piratas redujeron drásticamente el comercio en las colonias. Pero esos encuentros mercantilistas en el istmo tampoco conllevaban un sentido de permanencia. Terminadas las ferias, que duraban entre uno y dos meses, los bergantines y galeones levaban ancla, los comerciantes volvían a sus lugares y Portobelo tornaba a ser la villa apacible de antes. Vale anotar que hoy, doscientos cincuenta años después, muy cerca de Portobelo, en la ciudad de Colón, existe una Zona Libre que, *mutatis mutandi*, cumple la misma función de aquellas ferias de antaño.

La segunda mitad del siglo XVIII fue testigo de la decadencia del imperio español. En vano había tratado España de monopolizar el comercio con sus colonias porque ya para el año 1775 tres cuartas partes de los buques que navegaban las aguas del Mar Caribe y el Mar del Sur lo hacían bajo pabellones extranjeros, principalmente ingleses, holandeses o franceses, y frente a la corona española la dinámica del intercambio comercial había impuesto una economía informal en la que el contrabando era la norma. Cuando, a inicios del siglo XIX, se agudizan los conflictos entre las potencias europeas y Napoleón invade España, los patriotas americanos, que ya habían asimilado las ansias de libertad surgidas de la revolución francesa y de la independencia de las colonias del Norte, aprovechan los trastornos internos y la debilidad del decadente imperio español para iniciar sus propias luchas independentistas. Los nombres de Miranda, Bolívar y San Martín iluminan el firmamento de la Historia y tras cruentas guerras en las que el heroísmo es la tónica las colonias americanas alcanzan sus independencias. No es extraño que la última de esas independencias sea la del Istmo de Panamá, en 1821: la gran aventura imperial española terminaba allí donde había comenzado.

Los cuatrocientos años de historia que a vuelo de pájaro hemos recorrido están salpicados de retazos históricos que harían las delicias de cualquier novelista. Para mencionar solamente uno de ellos, recordemos que a finales del siglo XVII Escocia decide participar del auge del comercio marítimo con África y el Nuevo Mundo, hasta entonces privilegio exclusivo de sus vecinos ingleses. Para ello se crea la Compañía Escocesa para el Comercio con África y las Indias, cuya misión era establecer un centro de operaciones que le permitiera competir de tú a tú con las compañías inglesas Real Africana y de las Indias Orientales. Guiados por William Patterson, hombre de una imaginación y energía

inusitadas, comprometen en la aventura gran parte del capital del Banco Central de Escocia y los ahorros de los súbditos escoceses y se lanzan a la conquista de mercados. El sitio escogido para instalar la colonia es el Darién, en la costa Atlántica del istmo, muy cerca de donde los españoles, doscientos años antes, habían fundado Acla. Allí establecen con gran ilusión la villa que denominan Caledonia, nombre primario de Escocia, pero, tras un rosario de tragedias y sufrimientos, desisten del empeño y un lustro después Escocia entra en quiebra y se ve obligada a recurrir a Inglaterra en busca de ayuda financiera para subsistir. Como consecuencia, pierden su parlamento y su independencia política y pasan a formar parte de la Gran Bretaña. Hoy en el Darién el sitio donde sucumbió el sueño escocés se llama todavía Punta Escocesa y es parte de la hermosa bahía de Nueva Caledonia.

Hasta aquí, con algunas arandelas, la historia que nadie objeta, que nadie discute, la historia carente de subjetivismos y de interpretaciones sesgadas. Sin embargo, para los panameños, que el mismo día que se independizaron de España decidieron unirse a la gesta de Bolívar que luchaba por alcanzar una América grande y consolidada, ese 28 de noviembre de 1821 representó el inicio de un calvario histórico que aún no termina. Cuando la desunión se impone en las antiguas colonias, el sueño bolivariano se convierte en una terrible pesadilla que perdura hasta nuestros días. Uno a uno se van desmembrando y surgen, con todas sus diferencias y egoísmos, países independientes que todavía hoy se afanan en vano por encontrar lazos de unión que los fortalezcan. Panamá intentó también seguir la suerte de Venezuela, Ecuador y Perú, pero, consciente de la importancia estratégica del istmo, Nueva Granada (entonces se llamaba así Colombia) se lo impediría una y otra vez. A lo largo de un siglo XIX pleno de iniciativas, equívocos y contradicciones, Panamá intentará separarse de Colombia por lo menos en tres ocasiones: fugazmente en 1830 y en 1831; y luego en 1840, cuando permanece independiente por más de un año. Pero en 1855 Colombia se ve obligada a reconocer que Panamá es una realidad geográfica, política y social diferente del resto de su territorio y surge así el Estado Soberano de Panamá, un híbrido entre una nación verdaderamente independiente y un Departamento sometido al poder del Estado madre, que se mantendrá vigente hasta que en 1885 Colombia decide volver al centralismo y el istmo se ve reducido a un territorio de segunda categoría, situación que contribuye a que 18 años más tarde los panameños alcancen

su separación definitiva. La intervención de los Estados Unidos en esa gesta separatista ha contribuido a la creencia, todavía hoy en boga, de que Panamá es un país de ficción, una creación de la potencia nortea en función de su necesidad militar de construir un canal. Semejante injusticia histórica todavía pesa sobre nuestra imagen ante el resto del mundo y, como veremos más adelante, ha influido sustancialmente en el desarrollo de nuestra actividad literaria.

¿Qué ocurrió el 3 de noviembre de 1903, fecha en que Panamá corta definitivamente los lazos que la mantenían sujeta a Colombia? La explicación es más sencilla que la aparente realidad. Los panameños, que a lo largo de un siglo de sometimiento habían hecho esfuerzos por ser dueños absolutos de su propio destino, aprovechan el rechazo por parte del Senado colombiano del tratado que permitiría a los Estados Unidos construir un canal en el istmo, el mismo que soñaran los españoles desde los tiempos de Carlos V, y, tras una serie de conjuras, incidentes y peripecias que más parecen ficción que parte de la historia, logran, con el apoyo de los Estados Unidos, alcanzar la anhelada separación definitiva de Colombia. Este es el tema sobre el que versa la última de mis novelas históricas, que en Panamá se llama *Con ardientes fulgores de gloria*, pero que en Colombia por ser éste un verso del himno nacional decidieron cambiarle el título por el de *Arde Panamá*. El precio que tuvo que pagar Panamá fue muy caro: una estaca colonialista clavada en el corazón de su territorio durante casi un siglo y catorce bases militares extranjeras a orillas de nuestro canal, que también permanecía en manos ajenas. Pero grande fue también la lucha de los panameños para recuperar la soberanía absoluta y mayor aún la satisfacción de haberlo logrado más con diplomacia y arte de negociar que con la sangre de sus mártires, que no corrió en vano.

Como es fácil imaginar, semejante realidad hubo de influir e influyó de manera determinante en el quehacer literario de los istmeños. Veámoslo.

Algunos ensayistas panameños, entre los que se destaca Rodrigo Miró, pretenden situar el origen de la literatura istmeña en las primeras cartas de Cristóbal Colón, escritas mientras visitaba las costas panameñas. Los motiva, quizás, el afán de demostrar que aunque surgimos como Estado independiente hace escasos cien años, comenzamos a ser nación, con manifestaciones culturales incluidas, hace más de quinientos. No creo que sea necesario hilar tan delgado en la búsqueda de nues-

tra identidad ni que todo lo que se escribiera desde el istmo fuera, no ya literatura panameña, sino siquiera literatura. Ciertamente que había quienes escribían desde Panamá, en su mayoría soldados expatriados con talento para la poesía, como es el caso de Juan de Miramontes y Zuazola, autor a principios del siglo XVII de un poema de 13.584 versos en octavas reales, muchos de ellos dedicados a Panamá. Lo más significativo para nosotros es que destaca la existencia del primer esclavo rebelde, Bayano, al que aludimos antes. Y así escribe:

*Su Capitán llamábase Ballano,  
que fue de quien tomó la tierra el nombre,  
cuyo valiente pecho y diestra mano  
hazañas intentó de inmortal hombre;  
pues hizo en Panamá que el castellano  
de su atrevido osar tal vez se asombre:  
porque, cual rayo rápido, abrasaba  
las estancias campestres que robaba.*

Pero si bien se escribía desde el istmo, autores más famosos escribían sobre el istmo y los pintorescos panameños. Recuérdese que en 1613 Lope de Vega lleva a escena su comedia *La Dama Boba*, en cuyo estribillo coral se habla irónicamente de los que “vienen de Panamá” diciendo que el panameño es diferente a todos los demás criollos, viste con trancelín en el sombrero, cadenita de oro al cuello, daga en banda colgando, y añade que somos de fácil vocablo, enfadosos y malcriados. Todo ello por provenir de un lugar donde nada parece ser permanente, ni siquiera el lenguaje. Recordemos que al momento de nuestra separación definitiva de Colombia, en 1903, el principal periódico panameño, *La Estrella de Panamá*, se publicaba en español, en inglés y en francés.

Las primeras manifestaciones literarias que pueden catalogarse como propiamente panameñas van a surgir a finales del siglo XIX. Aunque todavía entonces estábamos bajo la férula colombiana, se trata de ensayistas, novelistas y poetas en los que ya se advierte la identificación con el suelo istmeño, escritores que nacieron colombianos pero fallecieron panameños. Nada hay que destacar de su obra salvo el hecho de que con ellos se inicia la literatura panameña. Consumada la separación definitiva de Colombia e instalado en suelo istmeño el protectorado

norteamericano, los panameños sentimos una imperiosa necesidad de convencer al mundo de que somos una verdadera nación y no un país inventado por los Estados Unidos para construir un canal, necesidad que desde muy temprano quedaría consagrada en el afán literario de sus escritores. Vale señalar que la irrupción de la potencia nortea en el istmo fue también motivo de inspiración para los grandes poetas hispano-americanos de la época. Quién no recuerda los versos de Rubén Darío cuando, en su “Oda a Roosevelt”, le reclama a los Estados Unidos:

*eres el futuro invasor  
de la América ingenua que tiene sangre indígena,  
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español*

Insisto en que no ha sido fácil para nosotros convencer al mundo de que somos una nación. Y es que antes de convencer al mundo teníamos primero que convencernos nosotros mismos. Así, la primera generación de intelectuales panameños, testigos que sufrieron en carne propia la instalación y el afincamiento de la colonia, recurrieron a la literatura en un intento de restañar la dolorosa herida con la que el lesivo tratado canalero nos había marcado para siempre. No debemos mostrar asombro si le correspondió a la poesía y al ensayo esa honrosa misión. A la poesía, porque el protectorado afectaba las fibras más íntimas del panameño y nada hay más íntimo que la palabra transformada en verso. Al ensayo, porque era el momento de organizar, de dar forma y contenido al Estado, y, además, porque a partir del instante en que los Estados Unidos comenzaron a interpretar aquel nefasto convenio canalero de tal modo que sus efectos fueron aún más nocivos para Panamá de lo que su texto auguraba, se hizo necesaria la palabra docta, inteligente y concienzuda de los muchos panameños que con sus escritos prendieron y avivaron la llama nacionalista que durante el siglo XX se mantendría encendida en el alma de cada generación.

A lo largo de los primeros años de la República, es escasa la inspiración de los escritores panameños que busca expresarse a través de otros géneros literarios. La novela, el cuento y el teatro, aunque ciertamente se escribieron, aguardaban aún su momento, tanto que a la novela escrita durante esa época algún crítico panameño la denominó “novela de la huida”, precisamente por la liviandad de su temática y su poca o ninguna relación con lo panameño.

El vanguardismo, que cambió el rumbo de la poesía, también despertaría de su letargo a los otros géneros literarios, especialmente a la novela, que surge resueltamente como una protesta airada contra los norteamericanos y sus injustas discriminaciones en el área canalera, así como un deseo de exaltar nuestra nacionalidad frente a la realidad colonial. Años más tarde, esta primera reacción nacionalista va a florecer y dar frutos en el ruralismo, producto del desencanto con el transitismo y con el Canal que motiva que Panamá vuelva sus ojos hacia el campo. Afirmaba en aquel entonces Ramón H. Jurado, distinguido escritor panameño, que el ruralismo era “el acontecimiento más importante en la historia literaria del país”, y lo definía como un movimiento literario que buscaba en la circunstancia rural la totalidad de los elementos novelescos. El ruralismo devino, así, en una búsqueda de mismidad de quienes, cansados de la liviandad ética de la ruta de tránsito, ansiaban encontrar en la patria profunda el estro nacional.

A partir de la década de los setenta ocurre una verdadera explosión en todos los ámbitos de la producción literaria en Panamá y se fortalece aún más el vínculo entre nuestras letras y esa búsqueda de la identidad nacional, todavía característica principal de nuestros afanes literarios y común denominador de todos sus géneros. No en vano se afirma en el prólogo del último *Diccionario de Literatura Panameña*, publicado hace dos años, que la obra pretende “reiterar uno de los objetivos insoslayables de la literatura panameña como lo es el de fortalecer la identidad nacional”.

Las dudas e inquietudes en torno a la fortaleza de nuestro nacionalismo no son de ahora ni vienen sólo de fuera. Hace noventa años, recién nos independizamos de Colombia, decía el connotado ensayista panameño Eusebio Morales que “La facilidad con que el Istmo obtuvo primero su independencia de España en 1821 y después su separación de Colombia en 1903 la hemos pagado con la compensación dolorosa de poseer un organismo nacional anémico, sin espíritu, sin fuerza y sin fe”. No es el momento de dilucidar hasta dónde es acertada y si aún mantiene su vigencia la áspera sentencia que acabo de leer. Lo que interesa es corroborar que para los que habitamos ese Panamá que, gracias y por causa de su privilegiada ubicación geográfica, ha sido víctima de la rapiña de cada uno de los imperios que han surgido en nuestra historia, la búsqueda de una identidad nacional ha constituido el hilo conductor de la literatura, un cordón umbilical que, con más o menos

fuerza, pero de manera indefectible, ha mantenido a quienes escribimos unidos a las entrañas de la patria. No importa el género o la corriente que ensayemos, ese afán de justificarnos ante quienes todavía nos acusan de ser un país inventado sigue imperando en nuestras letras. Y, así, de la misma manera que nuestra posición en el mapamundi ha llegado a ser, por igual, una bendición y una maldición, también en nuestro universo literario la preocupación por encontrar sentido a nuestra historia e identificarnos en ella ha devenido en impulso y lastre a la vez. ¿Qué duda cabe de que bajo la inspiración y el aguijón de la patria ultrajada nuestros poetas, novelistas y ensayistas han escrito páginas dignas de figurar en la más exigente de las antologías! Pero no cabe duda también de que esa sujeción a la patria herida, esa búsqueda de una identidad desdibujada por el transitismo a lo largo de nuestra historia, ha limitado la libertad de nuestros escritores, ha puesto anclas a su afán de remontarse a cielos más amplios, lejanos e inexplorados. Pasado ya el siglo de las reivindicaciones, pareciera que ha llegado para nuestra literatura el momento de alcanzar la plenitud del esfuerzo creador para que, sin olvidar quiénes somos ni de dónde venimos, aspiremos a lo universal de manera que nuestras letras alcancen la estatura que les permita descollar en otras latitudes.

Quienes lean mi obra advertirán que yo no escapo de mi propia sentencia porque también he procurado destacar en mis novelas diferentes momentos históricos que incidieron en la forja de nuestra nacionalidad: la larga noche que fue nuestro siglo XIX, cuando sólo fuimos un apéndice incongruente de Colombia; el cúmulo de intrigas, pasiones y conflictos que dieron pie a nuestro surgimiento como un Estado independiente; el peso que a lo largo del siglo que acaba de fenecer ejerciera sobre el alma del panameño la zona del Canal controlada por los norteamericanos y la cruenta y aplastante invasión de los Estados Unidos a Panamá en 1989. La más reciente de mis novelas, que próximamente será publicada en España por Ediciones B, cuenta una de esas fascinantes historias dentro de la historia, como lo fue la construcción del ferrocarril de Panamá en 1850, el primero que unió dos grandes océanos.

Panamá ha sido bendecida con un sinnúmero de hechos históricos interesantes que merecen ser narrados, de vivencias que fácilmente se transforman en musas de poetas, novelistas y cuentistas. Es nuestro deber sentirlas y contarlas libres de ataduras con palabras a las que el

trabajo permanente y disciplinado les haga crecer alas vigorosas capaces de alcanzar la anchura que reclama la literatura universal. Muchas gracias.

**Juan Salguero Triviño:** Bien, aunque esta tarde tendremos ocasión de preguntar a Juan David Morgan, si alguien quiere hacer algún comentario...

**Público:** En España estamos inmersos en un proceso de revisión de lo que significaron la guerra civil española, el desgarró del exilio, y esto, a lo largo de las últimas dos décadas por lo menos, ha acaparado gran parte de la producción literaria española. Hay novelas, hay memorias –como las de Caballero Bonald aquí presente-, hay libros de testimonio... Todo esto está haciendo que se revise un período histórico del que durante la dictadura no se podía hablar claramente. Luego se cayó en esa especie de amnesia con la que se inauguró la democracia. Y este proceso de revisión está consiguiendo llenar de contenido nuestra democracia, hacer que la gente comprenda cuántos han tenido que morir para que nosotros gocemos las libertades actuales. Mi pregunta sería: ¿cuál es la relación entre la realidad histórica que usted acaba de exponer y lo que en Panamá se aprende en las escuelas? Es decir, si ustedes tienen una capacidad de acercamiento crítico a su propia realidad histórica, o si existe ese discurso ampuloso, grandilocuente y patriótico que muchas veces disfraza la realidad y no permite a la ciudadanía acceder a una reflexión profunda sobre lo que significa, en este caso, ser panameño.

**Juan David Morgan:** Nosotros, a lo largo de nuestra historia, y más que nada de nuestra historia reciente, hemos vivido un poco de mitos. En nuestro país es conocida la llamada leyenda negra, que es aquella con la que nos tratan de convencer de que Panamá surgió en Wall Street, al amparo del deseo del presidente Roosevelt por tener un canal que él necesitaba con propósitos militares, porque entonces los Estados Unidos estaban ejercitando su músculo imperialista. Esa leyenda negra, que como toda leyenda tiene algo de verdad, está contrapuesta a lo que llaman la leyenda rosada, que es aquella que dice que Panamá se independizó sin ninguna ayuda y tal y cual. También es una leyenda y, por consiguiente, también tiene algo de realidad. Uno de los propósitos que

me tracé cuando empecé a escribir novelas históricas fue precisamente el que el panameño se empezara a desprender de sus mitos y empezara a comprender la historia como era. Y lo hice porque yo mismo, a pesar de que fui un buen estudiante en mis tiempos, no conocía la historia de muchas de las circunstancias que ayudaron a forjar la nacionalidad panameña. Así es que cuando la estudié y me compenetré con ella, me propuse escribirla; y eso es lo que hice y sigo haciendo. Yo creo que nosotros, aparte de esa historia, tenemos otra historia reciente, más reciente que la guerra civil española por supuesto, que marcó profundamente al panameño y de la cual todavía no se ha empezado a escribir de verdad. Me estoy refiriendo a la época del final de la dictadura militar que terminó con la invasión de los Estados Unidos en 1989. Es muy poco lo que se ha dicho y lo que se conoce, incluso en Panamá, sobre esa invasión. Se conocen sus causas, se conoce quiénes fueron sus protagonistas, pero no se conoce -y creo que no se conocerá nunca- el número de muertos, no se conoce la saña con que esa invasión fue llevada a cabo, y es un tema que está allí, en la región amnésica del panameño y sobre el cual todavía no nos hemos atrevido a escribir como se debe escribir. Yo escribí una pequeña obra sobre ese tema. Es la que menos se ha leído de mis novelas, por razones obvias, y es que todavía el panameño no quiere saber mucho de lo que ocurrió entonces. Fue muy doloroso y hasta cierto punto vergonzoso para muchos de nosotros. Así es que yo creo todos los países tenemos esa realidad. En el caso nuestro, no es solamente la literatura lo que ha girado alrededor del tema de los Estados Unidos. Ha sido toda nuestra actividad económica y política. Y una de las tragedias que yo señalo cuando hablo en público en mi país, una tragedia a la que nosotros nos vemos abocados hoy, es que, habiéndose ido los Estados Unidos, habiendo terminado su ocupación de la zona del canal, los panameños nos hemos encontrado sin un común denominador que una nuestros esfuerzos hacia un fin predeterminado. Todos los panameños durante el siglo pasado luchamos, de una manera u otra, por que se terminara el protectorado de los Estados Unidos. Ahora que eso acabó, nos encontramos dando golpes de ciego, sin un propósito que nos una hacia fines comunes y loables. Y creo que va a pasar un tiempo antes de que nos percatemos de que ya los Estados Unidos para nosotros es un país más, que ya no son lo importantes que eran. Tenemos que saber que existen China, la Comunidad Europea, etc., y tenemos que ir desprendiéndonos de lo que ha sido hasta ahora

una realidad histórica que nos ha marcado. Y no solamente en el aspecto cultural y en el aspecto literario.

**Público:** Quiero preguntarle por la situación del género del cuento en Panamá, y también me gustaría saber qué apoyo editorial existe y si hay posibilidades de difusión en otros países hispanoamericanos.

**Juan David Morgan:** Yo soy de la opinión de que donde más ha destacado la literatura panameña es precisamente en el cuento, y creo que la razón es muy sencilla. Para el cuento es mucho más fácil alejarse de los temas de los que estamos hablando hasta ahora. Me temo que en Panamá no tenemos crítica seria. La crítica la hacen los amigos o los enemigos, es una crítica muy sesgada. Y muchas veces critica más al autor que a la obra. En el cuento, sin embargo, hemos logrado una cierta independencia de ese sesgo que caracteriza a la crítica allá. Se han hecho publicaciones a nivel centroamericano -y algunos de mis cuentos están incluidos en esas antologías-, se ha hecho un esfuerzo grande por que el cuento se destaque y las publicaciones que más se encuentran son precisamente las que tienen que ver con el cuento. O sea, el cuento está un poquito más adelantado, en mi opinión, que el resto de los géneros literarios en cuanto a lo que significa aspirar a trascender las fronteras patrias.

**Público:** ¿Cuál puede ser la razón de la poca difusión de la literatura panameña fuera de Panamá?

**Juan David Morgan:** Le voy a contar por qué tiene poca difusión la literatura panameña independientemente de su calidad, que yo creo que hay literatura panameña que merece ser leída fuera de Panamá. Y se lo voy a contar desde mi propio ejemplo. Hace unos años escribí una obra que se llama *Entre el cielo y la tierra*, que es la que habla del siglo XIX panameño a través de la figura de un sacerdote, que fue mi tatarabuelo por parte de madre. Era sacerdote católico, un personaje que se prestaba para escribir una obra y para que la gente buscara en ella algo más que historia. Ese libro me lo presentaron en Madrid dos distinguidos escritores: Rosa Regás y José Luis Sampedro. No pasó de ahí, porque yo soy abogado (eso es lo que me mantiene activo incluso en literatura porque, de otra manera, no podría hacer muchas de las cosas que hago),

y aquellos que no somos escritores a tiempo completo –y en Panamá hay muy pocos escritores a tiempo completo- tenemos la tendencia de que escribimos, publicamos y nos olvidamos de nuestros libros.

Un par de amigos me comentaban, a raíz de mi última novela, que no podía seguir limitándome a lo que hacemos en Panamá, adonde llegan las casas editoriales -que ahora están yendo un poquito más por la feria del libro- a ver si encuentran escritores panameños que puedan figurar en su sello. La relación se establece directamente entre la editorial y el escritor, que muchas veces no sabe ni lo que está haciendo. A mí me dijeron que debía conseguirme un agente literario, que no podía tratar de incursionar en el mundo de la literatura más allá de mi país sin un agente literario que me promoviera y me ayudara. De modo que lo hice; creo que soy pionero en ese campo en Panamá, y estoy tratando de convencer a mis colegas de que también lo hagan. Enseguida mi obra empezó a tener una difusión diferente, empezó a encontrar caminos que jamás hubiera encontrado en Panamá. Eso precisamente es lo que va a motivar que dentro de un par de meses se vaya a publicar una obra mía en España. Es la primera vez que un panameño publica en España, y la razón es que me dediqué a trabajar un poco más ese aspecto de la literatura. La literatura no termina cuando uno pone el último punto en un libro, sino cuando ese libro llega a manos del lector y el lector encuentra allí algo de lo que él siente y piensa, o comparte sentimientos con el escritor. Así es que nosotros, y ésta es una lección para los panameños y quizá para el resto de los centroamericanos, tenemos que aspirar a trabajar un poco más, a ir más allá de escribir un libro o dejar que una editorial de allá lo publique y que el libro se venda por sus propios méritos. Hay que trabajar más en el tema de la difusión, e ir por el camino ya conocido de otros escritores que, por supuesto, nos llevan siglos luz de adelanto.

**Daniel Samper***Ochocientos años de trovadores y Cien años de soledad*

**Francisco Reinoso (Presentador):** Como es habitual en los cantes y en los festivales flamencos, y como perteneciente a esa minoría étnica cantaora, quiero comenzar diciendo: “Señoras y señores, con todo mi respeto y humildad quiero presentarles al escritor Daniel Samper Pizano”.

Nacido en Bogotá, abogado por la Universidad Javeriana, realizó estudios de periodismo en la Universidad de Kansas. Es actualmente miembro de la Academia de la Lengua de Colombia, lo cual es importante porque quizás en Colombia se esté hablando el mejor castellano. Nieto de Daniel Samper Ortega, director y renovador de la Biblioteca Nacional Colombiana. Casado con Pilar Tafur, escritora y periodista, y padre de tres hijos. Tuvo que salir de Colombia en 1987 por amenazas contra su vida. Daniel Samper tiene diversos premios por su labor de enjaretar palabras: el Premio Rey de España por los estudios realizados sobre el castellano; el Premio Simón Bolívar y el de la Universidad de Columbia. Es profesor de periodismo en diversas Facultades de distintos países latinoamericanos, además de en su país.

En 1977, junto con Alberto Donadío, inició en Colombia, en el diario *El Tiempo*, el periodismo de investigación, y comenzó con un trabajo sobre irregularidades del ministro de Obras Públicas del gobierno del presidente Alfonso López Michelsen. Las presiones recibidas del gobierno ante el periódico y los periodistas, y el eco que tuvo aquel trabajo en la sociedad colombiana, señalaron el camino a seguir por el periodismo de investigación en ese país. En 1980 publicó el libro *A mí que me esculquen*, en el que se realiza una investigación de los anuncios por palabras en la prensa, allí llamados “Avisos limitados”. Otro capítulo del libro es el titulado “Los niños, ese horrible invento”; o el de “Mis encuentros con el Papa”, este último –la verdad- ocurren, gracioso y desenvuelto. En España trabajó en *Cambio 16* como editor, y siguió, como es natural, atado a Colombia, donde enviaba y envía guiones, artículos, colaboraciones y publica libros.

Daniel Samper es una persona positiva, con reconocido buen humor y agilidad en las respuestas, y que podría haber nacido en Cádiz, por ejemplo, por el dominio que tiene del lenguaje, que utiliza para expresar de forma ágil y a veces con un humor muy fino la complejidad de la situación que se vive.

Aficionado al fútbol, es hincha del Independiente de Santa Fe, y en España del Barcelona (yo lo siento por él, pero bueno), y autor de varios libros de deportes. Amigo de los componentes del grupo musical *Les Luthiers*, en 1991 publica en Argentina un libro titulado *Les Luthiers. De la L a la S*, que es muy ingenioso y muy interesante. Junto con Jorge Maronna, miembro de *Les Luthiers*, ha publicado libros en España con títulos diferentes a como se publicaron en Argentina o en Colombia, entre ellos: *Cantando bajo la ducha*, *Confesiones de un espermatozoide* o *El tonto emocional*, que allí se llamaban *15 lecciones para alcanzar el sueño de ser músico*, *El sexo puesto* y *De tripas corazón*. De este último, les leo algunos comentarios de lectores. Dice uno: “Si le interesó *La inteligencia emocional* y le encantó *El alquimista*, es bueno que sepan que la novela de Samper y Maronna es superior, al menos en una cosa, en el precio”. Esto lo dice Paul Bergier, que es pastor de ovejas en Francia. O éste: “Por fin la cocina ocupa un lugar en la inteligencia y en la alcoba”, comentario de Paul Beaucusse, sexólogo de Washington. *Les Luthiers* por aquella época actuaron en Bilbao con el espectáculo “Todo por que rías”.

“¿Escribir con humor cuando Colombia está como está es una salida sensata para preservar la inteligencia?”, le preguntaron a Daniel Samper. Y afirmó que “en general el humor es un antídoto contra toda suerte de dolores, sinsabores y situaciones adversas”. A través del periódico *El Tiempo*, que es como aquí *El País*, o en Francia *Le Monde*, se puede afirmar que Colombia es un pueblo con adversidades que no pierde el sentido del humor. Pueblo laborioso que lucha por seguir adelante, pueblo chistoso con unas historias sobre ellos mismos asombrosas. Aquí nosotros hablamos de los chistes de Lepe, y allí hablan sobre los “paisas”.

A Samper le unió una gran amistad con María Mercedes Carranza, reconocida como la mejor poetisa colombiana de los últimos tiempos. Sobre el suicidio de María Mercedes, Samper escribió un dolido artículo que nos puede mostrar el sentimiento sobre este país y, por extensión, sobre Latinoamérica. Daniel Samper comenta el último libro de la poetisa, *El canto de las moscas*, y entre otras cosas dice, que este libro “ya no es un recorrido interior sobre los apremios del amor y la existencia, sino un canto funeral a Colombia, un canto estremecedor y desolado cuya música emerge de los nombres de las aldeas remotas donde la violencia ha dejado su huella. Quiso contarnos María Merce-

des Carranza que en esas masacres, emboscadas y ejecuciones ya no había dignidad ni ideales, sólo sinrazón y muerte, muerte, muerte”.

Alejandro Obregón fue un pintor catalán colombiano muy importante. A su muerte, la familia le encargó a Samper un capítulo del libro sobre este pintor, junto a otros capítulos escritos por García Márquez o Álvaro Mutis. Escritor, investigador, biógrafo de artistas musicales, tiene un libro sobre Rafael Escalona, músico y compositor, escrito con Pilar Tafur, acompañado de un CD recopilatorio. En compañía de Pilar Tafur ha escrito la biografía novelada *María del alma*, sobre Agustín Lara, que fue el autor, entre otras composiciones que ustedes habrán cantado, de “Piensa en mí”, “Granada”, “Madrid”... y, como digo, lleva un CD incorporado con las mejores canciones de Agustín Lara...

**Daniel Samper:** Y, como dirían *Les Luthiers*, se consigue según se sale a la derecha, en el chiringuito que hay ahí.

**Francisco Reinoso:** Samper también tiene recopilaciones de la salsa, de la zarzuela, y es autor de numerosos artículos sobre música popular. Tiene diversos ensayos sobre Celia Cruz, María Félix: “la Doña”, y otros.

Ha sido además jurado de concursos de vallenatos e investigador de este mundo musical. El vallenato nació de una especial celebración que hacían los trabajadores, después de las fiestas de los señores burgueses y una vez despedida la orquesta. En la cocina se ponían a cantar acompañados de acordeón y posteriormente de la caja y la guacharaca. Nació este estilo en el Valle de Upar y es música popular de parrandas, cambiambas, fiestas, merengues y rumbitas. Para hacernos una idea, esto tiene algo en común con la historia del flamenco, que fue escrita e investigada por Caballero Bonald en *Luces y sombras del flamenco*. O la historia que se cuenta en la novela *Dos días de setiembre*, una historia dentro de la historia, y que habla de gitanos, de flamencos, de señoritos y burgueses.

Samper es un profundo conocedor de la música latinoamericana y en su columna semanal en *El Tiempo* se firma como Cambalache. “Cambalache” es un tango de Enrique Santos Discépolo creado en 1934 y prohibido por diversas dictaduras latinoamericanas. Comienza así: “*Que el mundo fue / y será una porquería / ya lo sé. / En el quientos seis / y en el dos mil también*”. El tango continúa: “*Hoy resulta*

*que es lo mismo / ser derecho que traidor, / ignorante, sabio o chorro, / generoso o estafador”*. Cambalache, es decir, Daniel Samper Pizano, está presente en innumerables portales de Internet, de noticias horizontales tipo Indymedia, donde el control de las noticias lo llevan los movimientos sociales de todo el mundo. Igualmente, está en el portal del Polo Democrático, grupo que sostiene al alcalde de Bogotá, Lucho Garzón. Pueden ustedes acceder a leer a Cambalache en [www.eltiempo.com](http://www.eltiempo.com). Son artículos actuales, atrevidos, punzantes y estrictos.

Para terminar, les diré que la última novela de Daniel Samper es *Impávido coloso...*

**Daniel Samper:** ...Que se consigue a la salida a la derecha.

**Francisco Reinoso:** A medida que se va leyendo esta novela, crece la intriga amorosa, periodística, social, costumbrista, política, aderezada de humor. Un grupo de periodistas es invitado por el gobierno de la antigua dictadura de Brasil para mostrarles el llamado “milagro brasileño”. Entre los asistentes se produce un microclima, un invernadero humano que en la novela se define como una “burbuja”, donde se desarrollan toda serie de acontecimientos y donde el protagonista, Carmelo Camacho, va narrando lo que pasa y lo que le pasa, incluyendo comentarios sobre otros latinos, otros periodistas, otros países y sobre la situación en Brasil. Yo les invito a que la lean, y cuando la estén leyendo, les recomiendo que la acompañen de un guaraná con vodka.

Finalmente, como en los espectáculos flamencos y usando el símil de los cantaores, yo le pediría al respetable que acojamos al académico de la lengua de Colombia con un cariñoso aplauso.

**Daniel Samper:** Siempre es mejor recibir los aplausos antes porque después no sabe uno qué puede pasar. Yo sospechaba que Internet no era tan buena, pues por lo visto allí se desvelan todos nuestros secretos. Y, claro, cuando yo tenía ya convencidas a varias chicas aquí de que era un rico empresario colombiano soltero, Paco acaba de desvelar que tengo mujer, hijos y hasta nietos. Esto es una calamidad.

Quería agradecer mucho a la Fundación la invitación pero ya no lo voy a hacer, naturalmente. Y, de todos modos, sé que esto no es gratis, seguro que me cuesta por lo menos una botella de ron viejo de Caldas. De todos modos, agradezco mucho a la Fundación esta invi-

tación. Realmente, no sólo he podido nacer en Jerez, como dice Paco, sino que tengo ganas de volver a nacer en Jerez. De manera que si hay reencarnación -yo espero que no haya un Dios tan cruel que lo castigue a uno con una reencarnación-, voy a pedir formalmente que la mía sea en Jerez. Y te agradezco a ti, Paco, esta investigación.

Ustedes saben que hay vínculos entre la Fundación y Colombia que van más allá de la presencia mía o de la de algún compatriota mío que hayan podido tener antes, en estas reuniones. Y es que Pepe Caballero Bonald y su señora estuvieron viviendo en Bogotá durante algún tiempo. Pepe fue profesor de la Universidad Nacional y aún se habla -yo soy un niño pero he oído hablar- de las conferencias y de la cátedra entre amigos que dejó Pepe. De manera que esto les contará a ustedes que los vínculos entre esta ciudad y la mía, que es Bogotá, son más antiguos y dilatados de lo que podría pensarse. Y ahora les voy a ayudar un poquito antes de empezar la conferencia a ubicar a Colombia y a Valledupar, nombre que van a oír con frecuencia.

Éste es un mapa de América Latina. Aquí está Argentina (Borges, Maradona), en esta zona está Brasil (Rubem Fonseca, Pelé), aquí está Venezuela (Rómulo Gallegos, y no tiene buenos futbolistas), y aquí finalmente está Colombia. Vemos en el mapa cómo se adelgaza América del Sur y termina en Panamá. Tiene dos mares y el Amazonas, es decir, tres mares. Y yo me voy a referir sobre todo a un sector que es la zona Caribe de Colombia, más próxima a lo que se llama la Península de la Guajira; ésa es la comarca que ustedes, con seguridad, conocen si leyeron *Cien años de soledad*, porque corresponde geográficamente a ese mundo literario que es Macondo. La capital musical de la comarca de Macondo es Valledupar, que es un nombre compuesto de los términos “valle”, un pequeño vallecito al lado de una punta de cordillera muy alta que es la Sierra Nevada de Santa Marta, y de “Upar”, el cacique que reinaba en esas tierras. En este lugar, que es típicamente Caribe aunque no lo moje el agua del Caribe porque está a casi cien kilómetros de la costa, se forjó uno de los mestizajes más interesantes de la región caribeña. Si algo tiene de valioso el Caribe es su mestizaje, y por eso soy un defensor a ultranza de todo lo que sea mestizaje, aunque la adaptación resulte al principio un poco difícil y dolorosa.

Los indígenas que habitaban esta región antes de la llegada de los españoles se fusionaron con éstos, y después llegó algo que engrandece y da profundidad y un tono especial a nuestros países, que es la

inmigración africana: forzosa, naturalmente, porque venían en barcos de esclavos traídos por los esclavistas-. La cultura de estas tres razas se fusiona en el Caribe, y en Cuba da el son, por ejemplo; en República Dominicana da el merengue dominicano; y en Colombia da algunos ritmos como la cumbia, el porro y sobre todo el vallenato. Digo *sobre todo*, porque mi intención aquí no es musical sino literaria. Y el vallenato es un poco la madre en lo que tiene que ver con la atmósfera, los temas y ciertos personajes, del mundo que luego recogen García Márquez en su obra y otros colombianos en las suyas. La influencia de García Márquez y de Macondo en Colombia es muy grande y se extiende no sólo a la literatura, sino también al periodismo. Me refiero al sentido de lo real maravilloso que lleva la obra de García Márquez, especialmente *Cien años de soledad*. Así, en Colombia hemos visto surgir una generación de cronistas que, sin alterar un solo dato, manteniéndose amarrados, aferrados a la realidad, buscan ese tipo de realidades que tienen un sabor macondiano, y las cuentan con la habilidad del narrador literario. Esto a lo mejor tengo que ampliarlo un poco después, cuando estemos en la mesa redonda sobre novela histórica, pero por ahora lo dejo simplemente anotado.

El vallenato se interpreta con tres instrumentos representantes de las tres culturas que forman el mestizaje del que nace. Los indígenas tenían ya la guacharaca, que, aunque lo parezca, no es mala palabra (Ustedes pueden ir a Colombia y proponerle a una señora que les permita tocarle la guacharaca, y la señora no se ofenderá). La guacharaca es un instrumento que consiste en una caña vacía con una cantidad de hendiduras; se toca con un pequeño palo y suena algo así como “ksss-ksss-ksss”. Por parte del europeo, llegó primero la guitarra y luego el acordeón. La guitarra llega antes, con los españoles, y el acordeón lo hace a mediados del siglo XIX y se incorpora al grupo vallenato. Reemplaza a una pequeña flauta que tocaban los indígenas, un aerófono. De manera que tenemos la guacharaca, el acordeón, y, en algunos casos, la guitarra. Normalmente, la guitarra se utiliza para pequeños paseos, pequeñas parrandas, y el acordeón para parrandas en grande. El acordeón al final adquirirá un extraordinario protagonismo, hasta el punto de que muchas grabaciones actuales de distintos compositores latinoamericanos y españoles llevan un acordeón simplemente para dar ese toque especial que tiene el acordeón vallenato. Es un acordeón de botones y los ejecutantes tienen una habilidad extraordinaria para

tocarlo. Y el tercer elemento, que es la caja o tambor, lo aportan, naturalmente, los africanos, los negros. El tambor negro, que se toca con la mano, no con palitos, es el tercer miembro del conjunto vallenato. De manera que el conjunto vallenato tiene la parte indígena (ksss-ksss), la parte africana (la caja) y la parte europea (el acordeón).

Con estos tres elementos surgió hace unos ciento cincuenta años la juglaría caribe en Colombia. Juglaría que tiene enorme importancia no solamente como elemento musical. El vallenato, para empezar, no se baila: es para oírlo. Se bailan la cumbia, el porro, la gaita; en cambio, en las parrandas canónicas el público escucha el vallenato con mucho respeto y sentado. Porque el vallenato cuenta muchas cosas, el vallenato es un menester de narradores. Mejor que yo lo ha dicho con toda la razón García Márquez. Los que hayan leído *Cien años de soledad* -que no se encuentra a la salida del salón- quizá recuerden uno de sus innumerables personajes, que es Aureliano Segundo (aquel que tiene un hermano gemelo). Pues bien, Aureliano Segundo -nos cuenta García Márquez-, en un momento dado, gana un acordeón en una rifa. La chica que rifa los acordeones se enamora de Aureliano Segundo, hace trampas, y éste gana el acordeón. Y dice García Márquez: “No volvió al cuarto de Melquíades. Pasaba las tardes en el patio aprendiendo a tocar de oídas el acordeón contra las protestas de Úrsula, que en aquel tiempo había prohibido la música en la casa a causa de los lutos, y que además menospreciaba el acordeón como un instrumento propio de los vagabundos herederos de Francisco el Hombre. Sin embargo, Aureliano Segundo llegó a ser un virtuoso del acordeón, y siguió siéndolo después de que se casó y tuvo hijos, y fue uno de los hombres más respetados de Macondo”. Aquí menciona García Márquez a un personaje, Francisco el Hombre. Es una referencia interesante porque Aureliano Segundo es un personaje netamente literario, pero aquí ya da un salto a un personaje que es mítico pero que procede del folklore. Es mítico, por cuanto existió alguien que así se llamó; pero no tiene, por supuesto, las características que el mito después le ha creado y a las cuales me referiré más tarde. García Márquez habla sobre Francisco el Hombre, y nos cuenta que era ese antecesor de los grandes intérpretes de acordeón vallenato. Y dice: “Meses después, volvió Francisco el Hombre, un anciano trotamundos de casi doscientos años que pasaba con frecuencia por Macondo divulgando las canciones compuestas por él mismo. En ellas, Francisco el Hombre relataba con detalles

minuciosos las noticias ocurridas en los pueblos de su itinerario, desde Manaure hasta los confines de la ciénaga, de modo que si alguien tenía un recado que mandar o un acontecimiento que divulgar, le pagaba dos centavos para que lo incluyera en su repertorio.” Francisco el Hombre era, pues, un juglar, un trovador, una persona que contaba historias de un lado para otro.

Hay herederos, herederos reales de Francisco el Hombre. Repito que Francisco es un mito, está entre el sueño y la realidad. Pero hay herederos reales de Francisco el Hombre; y uno de ellos, el más famoso, de quien vamos a oír alguna canción aquí, es Rafael Escalona. Sobre él también habla *Cien años de soledad*, porque, si ustedes recuerdan, la novela menciona personas reales aparte de los personajes literarios creados por Gabo. Y dice: “En el último salón abierto del desmantelado barrio de tolerancia, un conjunto de acordeones tocaba los cantos de Rafael Escalona, el sobrino del Obispo, heredero de los secretos de Francisco el Hombre”. Rafael Escalona existe. Es más, actualmente tiene apenas algo más de setenta años, es un gran compositor y un personaje más que mítico en Colombia, el más grande creador de vallenatos que ha dado nuestra tierra. Algunos los habrán oído ustedes, con seguridad, porque se han interpretado en España dentro de esa libertad maravillosa que tiene el pueblo de tomar como suyo lo que es ajeno. De modo que se ha pensado incluso que algunas canciones de Escalona son canciones del barrio de Triana, como “El pobre *Migué*”, que se tiene por canción sevillana pero es de Rafael Escalona. Yo no estoy reclamando derechos de autor, solamente estoy diciendo los ives y venires de nuestra música, de nuestra cultura popular y de nuestra literatura.

¿Y en qué termina la historia -se preguntarán ustedes- de Aureliano Segundo? Pues Aureliano Segundo muere, y lo hace el mismo día que su gemelo. Y cuenta *Cien años de soledad* lo siguiente: “Los viejos compañeros de parranda de Aureliano Segundo pusieron sobre su caja una corona que tenía una cinta morada con un letrero: ‘Apártense, vacas, que la vida es corta’. Fernanda se indignó tanto con la irreverencia que mandó tirar la corona en la basura. En el tumulto de última hora, los borrachitos tristes que lo sacaron de la casa confundieron los ataúdes y los enterraron en tumbas equivocadas.”

El acordeón está presente, pues, en la obra de García Márquez, como lo están el vallenato y otros elementos. Quien haya oído algu-

nas de las canciones vallenatas reconocerá en *Cien años de soledad* texturas, atmósferas, personajes, circunstancias, peripecias, anécdotas que son parte del mundo vallenato. García Márquez ha expresado un mundo que ya existía. Se habla del talento genial de García Márquez al inventar Macondo, pero él mismo ha dicho que no ha inventado nada, que simplemente ha tomado lo que estaba por ahí. Es la única verdad que ha dicho García Márquez, que por lo demás es un infatigable fabulador, hasta en su biografía. Ahí, en esa región que yo les he señalado en el mapa, está este mundo maravilloso que luego García Márquez ha plasmado en una de las obras maestras de la literatura –si me permiten este fervor patriótico- universal.

A través de García Márquez, la influencia del vallenato se manifiesta también en muchos otros autores que siguen su escuela o participan en alguna medida de ella: Álvaro Cepeda Samudio, que fue vallenatólogo como lo es el propio García Márquez; Marco Schwartz, que vive aquí en España y acaba de ganar el Premio Norma con *El salmo de Kaplan*; Marco Tulio Aguilera Garramuño, y toda una serie de cronistas que han trasladado el espíritu de Macondo, sin alterar una coma, al periodismo y a la crónica. Uno de ellos, y hago especial mención de él, es Juan Gossain, periodista, cuentista, novelista, telenovelistas y compañero mío en las investigaciones sobre el tema del que les voy a hablar a continuación y en la Academia de la Lengua, donde somos los dos niños precoces, y persona muy adentrada en todas estas artes del vallenato. Le doy, pues, el crédito necesario a Juan para que comparta de alguna manera este trabajo que hicimos los dos.

Paso ahora, por tanto, a contar cuál es la deuda que tenemos los narradores colombianos con *Cien años de soledad* y la que tiene esa novela con el vallenato. Lo que procuraré exponer en los próximos minutos es la asombrosa simetría que existe entre el mester de juglaría caribe (vallenato, en este caso, pero aplicable a muchos otros) y el mester de juglaría español de hace ochocientos años. Ustedes recuerdan por sus estudios de literatura en la escuela primaria que en los siglos XI y XII aparecen los rapsodas, los juglares, los trovadores, que van contando historias de amor, endechas, que florecen sobre todo en la Provenza, en el país de Oc; de allí van a Cataluña y de Cataluña saltan a Castilla. Castilla quizás es el sitio donde menos florece el mester de juglaría, pero aun así es muy importante. Es un mester de juglaría que se cantaba, no surgían solamente las palabras sin compañero, sino que

caminaban con la compañía de la música. Así nace esa poesía y muchas formas de narración poética que están en el mester de juglaría y que se repiten asombrosamente en el Caribe, en Colombia, seis o siete siglos después. Eso es lo que voy a tratar de exponer ante ustedes para contar por dónde van las narraciones hispánicas y cómo podemos aportar un mínimo arroyo a ese río desde la zona caribe de Colombia.

No cabe duda de que la imaginería del canto vallenato ha contribuido a la creación de ese mundo habitado por episodios maravillosos pero reales que García Márquez elevó al mito de Macondo. La deuda de nuestro Premio Nobel con el universo poético, humorístico y fantástico que ya habían empezado a amasar los cantos vallenatos ha sido reconocida de manera pública y vehemente. ¿De dónde si no de esta fuente toma García Márquez la arcilla para modelar personajes y aventuras que quebrantan risueñamente las leyes naturales y se acogen a todos los anacronismos sin que nadie se mosquee? Los trovadores y juglares que compusieron o interpretaron sus merengues, paseos, puyas y sones a lo largo del Caribe colombiano, de pueblo en pueblo y a lomo de mula, constituyen el mester de juglaría de la literatura colombiana del mismo modo como sus primeros antepasados castellanos legaron el venerable acopio del que nacen la poesía y el romance en nuestra lengua. De ellos dijo la poetisa colombiana Meira del Mar que “eran rapsodas, aedas, trovadores, andariegos de la tierra, portadores en sus alforjas del mensaje del espíritu”. En el fondo de las tradiciones vallenatas, tan entrañables para el pueblo colombiano, existe una herencia de noble estirpe que viene desde los orígenes de la más auténtica poesía castellana. Ocho siglos después del Cid Campeador y siete después de don Gonzalo de Berceo, quien se proclamó trovador de la Virgen, irrumpen en el norte de Colombia las mismas circunstancias, similar inspiración, el amor invencible por la palabra y hasta idénticas expresiones del pueblo, que buscaba su manera de manifestarse.

La palabra, otra vez, había roto las barreras de la geografía, de la distancia, del tiempo y del espacio, pero no el cordón umbilical que la une con la literatura. Son casi tan incontables como admirables los grandes autores españoles que han reconocido la deuda que tiene contraída nuestra literatura, digo la literatura española (soy un ciudadano de la lengua española), con aquellos juglares medievales. Manuel Milà i Fontanals, Marcelino Menéndez y Pelayo, Ramón Menéndez Pidal, Emilio García Gómez, Manuel Alvar y Francisco Rico, entre otros. A

su turno, algunos autores colombianos y latinoamericanos han intentado hacerle un abono, que después de *Cien años de soledad* ya no se puede llamar precario, a la acreencia que la cultura de este país mantiene con los trovadores de nuestro suelo y de nuestro tiempo.

En rigor histórico, habría que decir que, a diferencia del texto bíblico, en el principio de la creación juglaresca no fue el verbo sino la música. No en vano García Lorca, ese gran músico y poeta, recordó en su ensayo sobre don Luis de Góngora que en aquellas canciones populares los trovadores recogían “desde las serranas de Ávila hasta la voz de los rufianes en las tabernas y las quejas de las plebeyas burladas por sus amantes”. Poesía juglaresca y música nacieron, pues, unidas. Las dificultades entonces para fijar la música por escrito o en grabación han hecho que muchos historiadores olviden la noción de que esos poemas llevaban un acompañamiento musical. Se trataba más que nada de una monodia interpretada con vihuela, laúd, cítara, lira o rabel. En cambio, el sencillo registro de las letras en cancioneros, como los provenzales y catalanes del siglo XIII y el castellano de Juan Alfonso de Baena en el XV, permitió que los textos se perpetuaran sin dificultad en la tradición literaria castellana. Lo cual, insistimos, no debe hacernos olvidar que esa tradición, tanto en el medioevo español como en los siglos recientes de Colombia, es eminentemente oral y se expresa en las coplas campesinas y las décimas de tronco y rama que hoy siguen cantando rústicos y juglares analfabetos.

Ante la miopía de la crítica literaria, que desconoce el valor de la música, observa el estudioso francés Henri-Irenée Marrou: “Admiro la tranquilidad de conciencia de esos graves eruditos que han consagrado largos años y gruesos volúmenes a la poesía lírica de los trovadores sin otorgar atención a su música”. Así lo afirma también Menéndez Pidal en su historia de la poesía juglaresca cuando dice: “El canto público fue la única literatura que existió en los idiomas románicos, antes de que la masa cerrada de los escritores latinizantes llegase a percibir que la lengua de los cantores profanos o religiosos podía ser un instrumento digno de asuntos literarios más doctos”. El mester, o menester, arte u oficio de la juglaría nace, pues, cantando. Y rezando nace el de la clerecía.

Sólo a mediados del siglo XIV, según nos advierten Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro, empiezan a apartarse en el castellano la música y la letra y surgen “las primeras composiciones poéticas destinadas a la lectura y no al canto”. A fin de no incurrir

en el mismo pecado, he procurado que en esta breve charla versos y notas permanezcan vinculados íntimamente. Ello justifica que me haya permitido acompañar esta exposición con algunos ejemplos musicales. Estoy seguro de que las tonadas de la región Caribe colombiana, que se agrupan bajo el común denominador de “música vallenata”, no son del todo desconocidas para algunos de ustedes. España ha cantado varias de ellas, y lo ha hecho con su propio acento y adaptadas al son de su ritmo. Lola Flores interpretó hace años “La casa en el aire” y “El testamento”, obras de Rafael Escalona, el sobrino del obispo. Y hace un par de años –como ya mencioné antes– el grupo sevillano Triana Pura hizo famoso “El pobre *Migué*”, paseo del mismo autor. No es extraño a los jóvenes el nombre de Carlos Vives, cantor moderno de estos ritmos, que entronizó en auditorios urbanos esta música de pastores y vaqueros. A su turno, Joan Manuel Serrat grabó y ha cantado en vivo muchas veces “El amor amor”, popular vallenato de autor anónimo y creación múltiple. Para que ustedes empiecen a familiarizarse con el fruto de más de cien años de música macondiana, quiero invitarlos a que oigan la versión que hizo Serrat de “El amor amor”, un paseo vallenato que habla de los eternos temas del amor y la muerte. Repito que es uno de los primeros vallenatos, anónimo, de creación colectiva, al que le agregan o le quitan coplas, como debe ser.

[Suena “El amor amor”]

Serrat es de la teoría de que hay una cercanía entre esta música y la música flamenca, y Paco me lo acaba de confirmar. Ustedes ven que él buscó unos ecos netamente flamencos. Toda la interpretación es estupenda, pero ustedes han podido darse cuenta de que hay un momento en que una voz colombiana dice “güepajé”. Bueno, pues esa voz colombiana es la mía. Este fue mi debut y mi única intervención como cantante de vallenato. Fui llamado engañado por Serrat, que me dijo que necesitaba una voz colombiana para que se oyera en la grabación y se vea que aquí había voces colombianas, y yo sólo tenía que decir “güepajé”. Bueno, pues de los diecinueve “güepajé” que grabé, escogieron el peor. Casi no se oye y, si no es porque en el disco dice “Güepajero: Daniel Samper”, nadie creería que realmente participé ahí. Pero presento con orgullo mi debut y retiro simultáneo de la música vallenata, por lo menos en España. En Colombia todavía puedo hacer muchas trastadas.

Muy distinta a la vallenata era la música medieval, por supuesto. De las lenguas de España, la más rica en esta tradición, la que produjo una constelaciones de juglares y trovadores célebres -entre ellos los famosos Guiraut de Bornel y Alfonso el Trovador- fue la catalana, como lo acreditan un corpus importante de dos mil quinientos poemas y varias docenas de partituras primitivas. Decía don Ramón Vinyes, aquel famoso sabio que contagió de literatura el grupo de Barranquilla de García Márquez y Cepeda, y que pasó a la leyenda como personaje de *Cien años de soledad*: “Cuando lo ingleses comían carne cruda, nosotros, en Cataluña, teníamos más de trescientos trovadores”. Y era verdad. Vinyes conocía seguramente los poemas juglares catalanes y no le era inaudito el nombre del lemosín Bernard de Ventadorn, que fue maestro de trovadores en España y amante de doña Leonor de Aquitania. Una canción suya, “Cuando veo a la alondra mover las alas de la alegría”, inspiró a Dante Aligheri la primera estrofa del canto segundo del Paraíso. Ventadorn y otros cantadores catalanes fueron la vía a través de la cual llegó a España el más articulado y reconocido mester de juglaría medieval, el provenzal, procedente del sur de Francia. Juglares y juglaresas, trovadores y trovadoras, ministrales y segreres, florecieron en Alemania, Yugoslavia, Italia (donde Francisco de Asís se proclamaba juglar de Dios), y aún antes en el mundo árabe, al cual debe tanto la primera aurora de nuestra poesía. En sus hombros viajaron las crónicas de acontecimientos, los mensajes de amor, las historias tiernas y los relatos graciosos.

La historia reconoce que los provenzales condujeron la juglaría a sus más elevadas cumbres y desde esas alturas proyectaron su influencia sobre la vecina y a veces inseparable Cataluña, como también sobre el occidente ibérico, la región galaico-portuguesa y, por último, sobre el centro de la península.

Buena parte de la temática de la poesía popular, verbigracia el amor de Corte y el cantar de gesta, así como las características de sus expositores, aparecen ya definidas a mediados del siglo XII. Mencionemos algunas. El trovador componía y el juglar interpretaba; por su aporte creativo, el primero, el trovador, estaba varios peldaños por encima del segundo, el juglar, no sólo en la rígida escala social de la época, sino en la consideración de su arte. Giraldo Riquier de Narbona es uno de los que insistieron ante el rey Alfonso X el Sabio (el de las cantigas) para que en la corte se prohibiese llamar juglares a los trova-

dores. Una característica adicional: algunos trovadores escribían para que sus cánticos fuesen interpretados sólo por determinados juglares.

Con el transcurso del tiempo y el suceso de sus composiciones, los trovadores, no esquivos a la gloria, optaron por incorporar ocasionalmente su nombre a los versos de la obra. Igual han hecho los vallenatos cuando nos cuentan –cito algunos versos de letras de vallenatos: “Yo soy José Antonio Serna”, o “Adolfo Pacheco Anillo / aquí viene a saludarte”, o que “Gustavo Gutiérrez canta”, o que “Este paseo es de Leandro Díaz / pero parece de Emilianito”. Alusiones todas ellas insertas en sus versos. Con ello buscaban antiguamente sobreaguar en el mar anónimo que consumió a muchos de estos cantos. En los tiempos actuales, la inclusión del autor persigue además evitar la burla a sus derechos intelectuales.

Una característica más es que los juglares solían meter mano en los poemas del trovador, hasta el punto de que al cabo de algunos cantos se hacían casi irreconocibles, y corresponde hablar de una autoría final colectiva, como la de la canción que hemos oído. Por añadidura, el trovador podía permanecer en su castillo o en su corte, pero es esencial a la naturaleza del juglar el movimiento, la traslación de aldea en aldea, donde cantaba y aprendía. Todo lo anterior, asombrosamente, se repite en la juglaría vallenata.

He mencionado el verbo “aprender”, y resulta interesante decir algo respecto a la manera en que poco a poco empiezan a surgir cánones formales en lo que era una manera libérrima y espontánea de cantar. No hay arte que no demande unas leyes, que no demande unas pautas para hacer las cosas más bellas o más difíciles, y al cabo del tiempo también la materia prima de la juglaría desarrolló sus propias normas.

Ramón Vidal de Besaduc publicó sus *Reglas del Trovar*, con lo que el marqués de Santillana tuvo a bien calificarlo de “*omne assaz entendido en las artes liberales e grande trobador*”. Luego las completó el monje negro Jofré de Moxá, y en 1423 el castellano Enrique de Villena publicó *El arte de trovar*. Mientras que don Juan de la Enzina nos explica doctamente “la diferencia que hay entre poeta y trovador”.

También el mester de juglaría vallenata tiene sus normas, y nadie las ha expuesto mejor que Leandro Díaz en su merengue “El bozal”. Ahí explica cómo este ritmo y su métrica rigurosa constituyen el más alto examen del creador de vallenatos. He aquí lo que tiene que contar-

nos sobre las reglas del buen trovar este trovador ciego, y ya octogenario, uno de cuyos versos sirve de epígrafe a *El amor en los tiempos del cólera*. En esta versión, que canta Diomedes Díaz, les voy a pedir que pongan ustedes atención a Leandro Díaz cuando dice cómo debe componerse el vallenato. Él reacciona así ante el vallenato comercial, ante los aparecidos que de repente empiezan a componer sin tener otra intención en la cabeza que ganar dinero. Y él les dice: el que quiera componer vallenato, que se atenga a las normas del merengue, que ése es el arte difícil, el arte donde se prueba el verdadero compositor. Esto es lo que dice él en este merengue que se titula “El bozal”

[Suenan “El bozal”]

Sobre todo en la última estrofa, Leandro está lanzando el desafío. Está diciendo cómo hace sus merengues por décimas -las viejas décimas españolas- y cómo se tiene que hacer la primera, la segunda, etc. Y en la última estrofa, dice: “Y en la décima, sonrío”. Él sabe que no muchos llegarán hasta allá. Es decir: hay normas, hombre. Esto no es para todo el mundo, sean serios. Esto lo dice Leandro Díaz, compositor ciego y analfabeto.

Las particularidades provenzales se repiten en el mester de juglaría español durante los dos o tres siglos siguientes. Pero lo asombroso, como vengo diciendo, es que volvemos a encontrarlas en América a partir del siglo XVI y se prolongan ahora, con éxito comercial formidable, en los juglares de música vallenata. Tanto entonces como hoy, resulta imposible imaginar a los grandes juglares sino en permanente movimiento. Consta que los medievales recorrían grandes tramos de Europa; en cuanto a los del litoral colombiano, dijo uno de los más legendarios compositores de esta música, el ya desaparecido Alejo Durán: “Casi todos andábamos mal andados por los caminos de esa época, que eran muy pesados. Muchas veces ni los caballos ni los burros querían andar. Cuando uno salía en correduría, sabía cuándo se iba, pero no cuándo regresaba”.

El amor fue tema central de trovadores y juglares entre los siglos XI y XIV, y sigue siéndolo en los cantos que componen e interpretan los del folclor colombiano. Eso así, cada quien lo siente y expresa a su manera. Hace setecientos años, el caballero enamorado prometía a su amada seguirla en un brioso corcel hasta el fin del mundo. Ahora

Calixto Ochoa –a quien los aficionados a la música popular recordarán por la canción “Qué será lo que quiere el negro”- anuncia a su querida Diana, amor de su vida, que está dispuesto a convertirse en un submarino para buscarla en el mismísimo fondo del mar. Esto está interpretado por Daniel Zeledón con el acordeón de Ismael Rudas.

[Suena “Diana”]

Quítenle setecientos años a esta ocasión y aparece, en vez de un submarino, un caballo. Pero el fenómeno sigue siendo más o menos el mismo: el hombre enamorado que está dispuesto a seguir a la mujer que quiere hasta el fin del mundo.

De modo pues que, transido de amor y en ambiente de correría, surge el canto popular castellano, que es como decir la poesía popular castellana, o, en otros términos, la literatura española. Si, según algunos autores, *El cantar del Mio Cid*, poema insignia de las letras hispánicas, nació para ser difundido por la tradición oral de los juglares ante auditorios rústicos, no es distinto el propósito de “El amor amor”, aquel vallenato que hace poco minutos oímos en la voz de Serrat. Muchos cantares de gesta y numerosos romances tuvieron igual origen e igual destino. Faltando epopeyas que relatar, la crónica vallenata ha sido mucho más cotidiana y lugareña.

¿Qué hechos relataban los juglares colombianos en sus correrías? Pues aquellos que eran fuente de sorpresa, tristeza o alegría en otros rincones de la región. Podría tratarse de la fuga de una muchacha con su novio, de la llegada de un personaje curioso, del fallecimiento de un amigo, o incluso de un robo memorable. De ahí que el gran Rafael Escalona, que es el Cervantes del vallenato, haya dicho alguna vez en precisa definición que “el vallenato es como el bostezo, que se transmite de boca en boca”.

En relación con Escalona y robos históricos, este es el tema justamente de “La custodia de Badillo”, una risueña crónica que conviene escuchar en estas latitudes porque relata de qué manera un cura español –por mala coincidencia- cambió un rico vaso sagrado de la iglesia de Badillo por una imitación de quincallería. Esto fue un escándalo en la región y se volvió escándalo nacional cuando Escalona lo convirtió en un paseo vallenato. Aquí está, cantado por Vives e interpretado por el acordeón de Egidio Cuadrado.

[Suena “La custodia de Badillo”]

Este inspector del que se habla en la canción parece “que tuvo miedo en este caso para proceder, porque todavía no han dicho quién es el ratero aunque todo el pueblo sabe quién puede ser”. La corrupción administrativa, el robo, todo está en esta crónica. La crónica es mucho más larga, tiene tres o cuatro estrofas más. Desgraciadamente, no hay tiempo para oírla completa, pero ustedes pueden percibir que no sólo se está contando una historia, sino que se está contando con un gramo de humor y de sátira, como cuando dice: “lo que pasa es que la tiene un ratero honrado, lo que pasa es que un honrado se la robó”.

Éstos son los temas del vallenato y éstos eran los temas de los juglares y trovadores de hace setecientos y ochocientos años. Cada tiempo determina el alcance y contenido de su propia crónica, desde las llanuras manchegas hasta la humilde aldea de Badillo.

Pero las similitudes no sólo residen en la poesía de alcance épico, sino también en las canciones llenas de gracia y de picardía. No podría citarse mejor ejemplo en ese campo que Juan Ruiz, arcipreste de Hita por vocación y juglar religioso o goliardo por afición. Según palabras de Menéndez Pidal escribió “muchas cántigas para toda clase de juglares, y en especial para escolares que andan nocher-niegos”. Todas sus obras de juglaría se perdieron, pero nos quedó uno de los mayores tesoros de nuestra literatura, *El libro del Buen Amor*. En una de sus páginas se encuentra la descripción de un festín de instrumentos, olores, colores y amores que, con pocos cambios, podría leerse también como la crónica de una parranda en un patio de Valledupar.

No nos extendemos en más detalles sobre la influencia de la juglaría en la temprana literatura española, pero puede decirse que toca desde el mester de clerecía -con su árida métrica de la cuaderna vía y su tonto desdén por los juglares, según lo atestigua *El libro de Alexandre-* hasta las más populares formas de crónica cantada y trashumante, como los famosos cantares de ciego, que aún sobreviven en algunas ferias aldeanas de España. Cómo dejar de observar a este respecto que varios de nuestros más notables trovadores y juglares costeños de Colombia son ciegos, empezando por el ya citado Leandro Díaz y su hermano. En la cultura citadina colombiana todavía es típico el pobre ciego que canta a bordo del autobús.

A imitación de una gran fiesta, por el carnaval juglaresco y trovadoresco medieval desfilan toda suerte de cantores: condes enamorados, taberneras de rompe y rasga, frágiles poetas, musas pudorosas, frailes goliardos, humildísimos cazurros, instrumentistas, danzarinas, saltimbanquis, empleados públicos, mendigos genuinos y de los otros, y hasta poderosas patriarcas. Pues, como resumió nuestro señor don Quijote “todos los más caballeros eran grandes trovadores”.

Es también abigarrado y rico el mundo del trovador y el juglar caribeño, del cual forman parte por igual el vaquero y también el dueño de la vaca, el aparcerero y el dueño de la tierra, pastores, canoeros, músico de casa dudosa, acordeoneros de la lengua, galleros nómadas, cantoras, guitarristas trasnochadas, señores grandes y, desde cuatro o seis lustros, estrellas internacionales del paseo y del merengue, e incluso tratadistas de la que se ha convertido en intrincada disciplina denominada vallenatología.

No pretendo decir, por supuesto, que entre el mester de juglaría español y el colombiano existe un paralelo absoluto. Sería absurdo afirmarlo cuando entre ambos fenómenos se han registrado profundos cambios históricos y una honda revolución tecnológica en los medios de comunicación. Tampoco se me podría ocurrir la osadía de igualar lo que significó aquél para las letras castellanas, a las que propina el empujón de salida, y lo que representa el vallenato, cuya presencia debe tasarse más bien en sus aportes a los valores folclóricos y en la creación de una poesía a la vez *popular* y *tradicional*, empleando los términos que definió Menéndez Pidal en su estudio sobre los romances de América.

Si repasamos las páginas de *Cien años de soledad* encontraremos muy pronto a Melquíades, un gitano que asombra a Macondo con sus imanes. Pero podría haber surgido también, por ejemplo, un mago que leyera solícito la palma de la mano a las mujeres y, mediante ese único recurso, obrara en ellas el prodigio de un descendiente. Tal es la historia picaresca de “El mago del Copey”, que contó en un paseo el maestro Luis Enrique Martínez. Yo les encarezco que lo oigan y me digan si no se trata de un heredero del lejano Melquíades, de Macondo. Está cantado por Ivo Díaz, hijo del ciego, y el acordeón de Colacho Mendoza, ya fallecido.

[Suena “El mago del Copey”]

La canción nos cuenta la historia de un mago que llega a un pueblo y se presta para reunirse con las muchachas, una por una, y leerles la palma de la mano. Y todas salen muy contentas, y además pagan. Y el mago produce en un momento dado el prodigio de un hijo, y —él lo asegura— sin haber tocado a la mujer. Son las cosas que están en Valledupar y que a veces se cuelan en los libros y en la música.

Podríamos seguir enunciando las semejanzas, algunas asombrosas, entre la juglaría medieval hispánica y la vallenata del último siglo y medio. Sería el momento de destacar, por ejemplo, el ambiente de mestizaje que propicia el nacimiento de una y otra. Hace setecientos y ochocientos años España aún conservaba la influencia cultural de sus antecedentes latinos y góticos y la mezclaba con las fuerzas de dominación procedentes de la otra orilla del Mediterráneo. La costa atlántica colombiana, a su turno, se enriquecía con la combinación triétnica representada por el acordeón europeo, la caja o tambor africano y la guacharaca o caña de rascar de los indígenas.

Era común en aquellas calendas medievales que los músicos populares acudieran a celebrar las grandes ceremonias litúrgicas. Así lo refiere el arcipreste de Hita cuando nos informa que “andan de boda en boda clérigos y juglares”. Y lo confirma Menéndez Pidal cuando escribe que “la asistencia del juglar a las bodas era casi tan indispensable como la del cura”. A lo que añade que: “también los bautizos traían derroche de juglares”. Debe de ser mucho más que una casualidad la significación que estos mismos actos tienen en la juglaría vallenata, hasta el punto de que sobre el tema de los angelitos que se convierten en cristianos por obra y gracia del agua bendita se han escrito no menos de seis u ocho cantos famosos.

La muerte no podía ser ajena a los temas de inspiración de los trovadores. Ya vimos que el coro centenario de “El amor amor” propaga el refrescante mensaje de que “cuando estoy en la parranda no me acuerdo de la muerte”. Sin embargo, una vez que la muerte llega con sus golpes definitivos, el poeta del siglo XV —digan ustedes don Jorge Manrique— y el del siglo XX son capaces de convertir su corazón en elegía. No podría denominarse de otra manera el son que compuso, inclinado ante el dolor que le produce la muerte de su Alicia adorada el juglar popular Juancho Polo Valencia. Les invito a que calibren el dolor de este poeta descalzo, cuya amada ha muerto en un pequeño pueblo polvoriento llamado Flores de María. Suenan otra vez Ivo Díaz y Colacho Mendoza al acordeón.

[Suena “Alicia adorada”]

Quería que oyeran ese pequeño coro: “Óyeme Alicia, Alicia adorada, / yo te recuerdo en todas mis parrandas. / Óyeme Alicia, Alicia querida, / yo te recordaré toda mi vida”. Esto está interpretado en un ritmo de son, que es más lento, más triste y, a menudo, con tonos menores que le ayudan a ser aún más nostálgico. Y ustedes ven que entre las “Coplas a la muerte de mi padre” y “Alicia adorada” hay muy poca diferencia.

Los tratadistas del mester de juglaría catalán denominan *sirventés d’atac* al canto que dispara dicitrios contra un individuo. Y las historiadoras Eli Bofia y Mariona Diumenjó advierten que con frecuencia el zaherido por un *sirventés d’atac* respondía con una diatriba personal de las mismas características de estrofa, rima y melodía. A este duelo, que entonces se llamó *joc partit*, la tradición vallenata lo llama *piqueria*, pero es igual.

Cuando el gran Emiliano Zuleta compuso “La gota fría” ignoraba que estaba escribiendo un *serventesio* –tal es su nombre en castellano- de raigambre casi milenaria. El escritor colombiano Héctor Rojas Erazo, en cambio, ya lo tenía muy claro hace sesenta años. En un artículo publicado en 1946 se refirió a los intérpretes de merengues, y dijo que “establecen entre ellos verdaderos torneos musicales en los cuales no faltan juglares con la gracia y donosura de los que asistieron a la alborada del idioma”. “La gota fría” es una de las canciones más populares de mi país. Ha sido citada en debates parlamentarios, la han mentado presidentes y escritores, y su estribillo (“*Me lleva él o me lo llevo yo*”) forma parte del baúl de las frases nacionales clásicas. Oigamos un trocito de este desafío entre Zuleta y su némesis en galleras y fondas de camino, el compositor Lorenzo Morales, apodado “El negro” o “Moralito”. En esta versión la canta Daniel Celedón y el acordeón es Ismael Rudas.

[Suena “La gota fría”]

Dos glosas interesantes. El comienzo de la canción dice: “*Acordáte, Moralito, / que estuviste en Urumita* (que es un pequeño pueblo) / *y no quisiste hacer parada*”. Es decir, no aceptaste mi desafío: “*Te fuiste de mañanita, / sería de la misma rabia*”. Es un *sirventés d’atac*.

Esta canción fue censurada cuando se grabó. La versión original -yo lo puedo contar aquí porque estamos entre científicos de la lengua- no dice “*que me trató de embustero / y más embustero es él*”, sino “*que me trató de hijueputa / y más hijueputa es él*”. Las cosas como son, hombre. Lo que pasa es que la grabación hay que pulirla un poco, pero ésa es la versión original.

Y un detalle interesante para los amigos de las etimologías. Ustedes recuerdan que la canción dice en un momento dado: “*qué cultura, qué cultura va a tener / un negro yumeca como Lorenzo Morales*”. Y ¿qué es un negro yumeca? Si ustedes recuerdan, en una de las obras de *Les Luthiers* se habla, en “*Cartas de color*”, de una tribu africana y dicen que hay un tal Yogurtu Mghe, uno de los miembros de la tribu, que era tan negro que en la tribu le decían “*El negro*”. El negro yumeca, en la zona del caribe colombiano, es un negro que es más negro que los negros colombianos. Es el negro de Jamaica, el negro *Jamaican*, y de ahí pasó a llamarse el “*negro yumeca*”. Por tanto, lo que le dice Emilia-no –que es más bien blanco, café con leche- a Moralito –que es un café cortado- es “*negro yumeca*”, dejando claro que él es más blanco.

Espero haber mostrado de qué manera la poesía juglaresca colombiana influye en nuestra literatura tanto como influyó en la castellana el mester de juglaría de los tiempos medievales. No sería excesivo decir que sin la arcilla maravillosa que moldean estos cantos es posible que nunca hubiera existido Macondo. Y confío en que, después de esta brevísima iniciación en el tema, ustedes estén de acuerdo con García Márquez cuando éste sostiene, en un acto de justicia que le honra por igual a él y a nuestros juglares, que *Cien años de soledad* no es mas que un vallenato de trescientas sesenta páginas.

Muchas gracias.



*Latinoamérica: novela e historia*

Moderador: Juan Salguero Triviño.

Participantes: Héctor Tizón, Juan David Morgan y Daniel Samper.

**Juan Salguero:** Ya hemos tenido ocasión de escuchar en sus respectivas conferencias a estos magníficos representantes de la narrativa latinoamericana. Agradecemos ahora su presencia en esta mesa, que nos va a dar también la posibilidad de que ustedes puedan exponer sus comentarios o preguntas a los integrantes de la misma en el espacio de tiempo del que dispondremos al final de sus intervenciones.

El tema de la mesa redonda es *Latinoamérica: novela e historia* y, como ustedes saben, van a participar Héctor Tizón, de Argentina; Juan David Morgan, de Panamá y Daniel Samper, de Colombia. Entendemos que será una charla distendida, con un formato diferente a la conferencia anterior, donde cada uno podrá intervenir cuando lo considere necesario, sin necesidad de que yo vaya otorgando los turnos de palabra como moderador.

El título es prácticamente un pretexto para que vayamos poniendo sobre la mesa las reflexiones o comentarios que cada uno quiera ir introduciendo sobre el tema. Y para iniciar el debate, si me permiten, voy a proponer algunos interrogantes, aunque por supuesto ustedes pueden abordar los asuntos que consideren más adecuados en sus respectivas intervenciones.

Yo creo que el título, *Latinoamérica: novela e historia*, puede servir para plantearnos el tema de “la historia como asunto novelístico”; otro tema podría ser “la reconstrucción literaria de la historia”, es decir, lo que significa la novela como una recreación del pasado; por supuesto, también una perspectiva de la nueva novela histórica o de la nueva novela latinoamericana en general; o lo que también alguien apuntaba esta mañana: “la novela histórica frente a la historia oficial”.

**Héctor Tizón:** No sería ocioso recordar que en el reinado todavía de Carlos V, o de Felipe II ya, se prohibió llevar novelas, literatura de ficción, a América. La prohibición era absoluta, bajo esas penas tan negras que solían tener las leyes no precisamente de Indias, sino relacionadas con Indias. Pero lo curioso es que esta prohibición no sirvió de nada, como suele ocurrir con tantas prohibiciones, afortunadamente,

puesto que los primeros escritores de grandes novelas, que después dieron origen a un género —al cual me voy a referir enseguida— fueron precisamente los cronistas españoles que describían el paisaje, la gente, la flora y la fauna de ese lugar tan extraño al que habían llegado las carabelas de Colón y después, sucesivamente, todos los demás.

Recuerdo de entre esos libros uno que recogió un italiano muy sabio que estaba al servicio del tirano Rosas en mi país (en Argentina), que se llamaba don Pedro de Angelis. Él recogió las crónicas escritas por vagabundos disfrazados de curas que anduvieron por lo que se llamaba el Chaco, o el Gran Chaco, y que dirigían al gobernador sobre todo para recordarle que les girara de una buena vez la paga que recibían cada quince o treinta días. Y este Pedro de Angelis le contaba al gobernador en su carta que había llegado a un lugar llamado Estero Bellaco (todavía existe ese lugar con ese nombre) y había encontrado a unos hombres que medían a lo sumo un codo. Entonces el gobernador le contesta la carta diciéndole que por la paga no se aflija porque, en cualquier caso, la tiene depositada como siempre en la gobernación, y en cuanto a los “hombrecitos” le dice: “Hágame usted el favor de mandarme un casal”.

Hace muchos años, cuando yo vivía acá en España todavía, invitaron a un grupo de escritores a un ciudad holandesa, a Leiden, en cuya universidad se organizó un coloquio. Y habíamos concurrido, si la memoria no me engaña, Mario Benedetti, Eduardo Galiano, Roa Bastos y yo. Lo que preocupaba en grado sumo a las alumnas (casi todas eran mujeres muy jóvenes) era el famoso realismo mágico. Y empezamos, de izquierda a derecha, despachándose cada cual con una definición y diciendo lo que podía. Yo veía con terror que se acercaban a mí y no tenía la menor idea de lo que iba a decir, de modo que se me ocurrió lo siguiente: mi abuela, cuando quedó *viuda* (mi abuelo la abandonó con once hijos), tenía un caserón en el trópico, cerca del río Bermejo, afluente del Paraná y, como mis tíos eran diez (once con mi padre), éramos muchos los primos que acudíamos a pasar los meses de otoño, porque los veranos son muy calientes. Y recuerdo que mi abuela hacía sonar un riel que tenía colgado, una especie de fierro que hacía sonar con otro fierro, y les ordenaba a los peones: “saquen las serpientes de los dormitorios, porque se van a acostar los niños”. Y eso es lo que yo dije en Leiden: si un escritor sueco cuenta esto, es un realista mágico; si lo cuento yo, soy un realista pedestre porque eso es lo que sucedió realmente.

De manera que el rótulo que tengamos a bien ponerle a la obra literaria nunca vale de nada. Tal vez sirva para identificarla con un criterio magistral o retórico, de profesor de literatura. Pero el contenido no va a cambiar. El vino es el líquido que contiene la botella, la etiqueta no nos sirve para nada. De ahí también que yo, aunque sea un aguafiestas respecto del tema que nos va a ocupar ahora, descreo de lo que se llama novela histórica. Y no creo en la novela histórica porque me parece que la ficción tiene mucha más fuerza que la historia que ha sido escrita por los historiógrafos. Y porque escribirla me parecería como pintar sobre una tela que tiene todavía los rastros de eso que llamaban en el Trecento y el Quattrocento el *pentimento*, es decir, los rastros de una pintura anterior. O como unir una línea de puntos para producir un dibujo. Es decir, yo nunca he intentado escribir una novela histórica, fundamentalmente porque siento que no voy a poder ser libre en absoluto, voy a quedar siempre atado a la historia que leí en la obra de los historiógrafos. Por eso es que descreo de ese género, y la verdad es que he encontrado muy pocas novelas llamadas históricas que realmente me hayan interesado. En el fondo, he ido a las fuentes. La historia, por ejemplo, escrita por Herodoto es realmente un monumento a la literatura de ficción. Los nueve libros de historia los he leído y releído casi de un tirón. Es una especie de veta, una gran mina, que ha sido muy explotada, pero aún la ganga —lo que queda después de la explotación de las minas— es de una gran riqueza para el novelista o para el aprendiz de novelista. ¿Para qué recurrir, entonces, a las historias escritas por los historiógrafos, si están estas obras que son reflexiones de hombres con una gran riqueza enciclopédica (aunque en ese tiempo no se utilizaba este género), y que tuvieron a bien contarnos la historia universal, por ejemplo en el caso de Herodoto, en nueve volúmenes pequeños?

Y con esto doy el puntapié inicial, diciendo que yo descreo de la novela histórica, que no me gusta en realidad como género. Y nada más por ahora, sin perjuicio de que pueda intervenir después.

**Daniel Samper:** Yo creo que Héctor ha planteado un *sirventés d'atac* diciendo que él no cree en la novela histórica. Yo no escribo novela histórica, de manera que me meto en el burladero y veremos qué pasa, porque tú, Juan David, eres autor de muy buenas novelas históricas.

**Juan David Morgan:** Exactamente lo que quería evitar. Quería algún tipo de defensa antes de entrar yo a defenderla. Pero yo realmente no defiendo la novela histórica a pesar de que es lo que hago. Y no la defiendo porque muchas veces me cuestiono –y esto lo he dicho en otras intervenciones públicas- cuándo una novela es realmente histórica y cuándo no lo es. Es imposible escribir una novela fuera del tiempo, aunque se ha intentado. Quizá la novela que marca el inicio de la novelística moderna es *El Quijote*, que tiene unas referencias históricas importantes hechas por el propio Cervantes cuando la escribe. Y lo mismo ocurre con otras obras de ficción, que deben tener algún ropaje, o por lo menos una columna vertebral, donde se cuenten historias. Por otra parte, sea que uno escriba novelas de ficción, o cuentos, o poesía –al menos es el caso mío-, uno parte de realidades que le ocurren. Es difícil plasmar en papel algo en lo que uno es totalmente ajeno. Yo lo he tratado y nunca me ha salido nada, se han quedado las páginas en blanco; y todo lo que he escrito que no tiene que ver con la novela histórica, como cuentos, poesía o teatro, siempre ha partido de la base de mi experiencia personal.

Sin embargo vuelvo y me pregunto cuándo podemos catalogar una novela como histórica en el sentido en que yo creo que está planteado el tema en la noche de hoy. Y quizás es una cuestión de grados, de definir hasta dónde se ajustan a la historia, por ejemplo, *Los episodios nacionales* de Pérez Galdós; o hasta dónde me he ajustado yo a la historia en algunos de los textos que he escrito. Es decir, hasta dónde es permitido dentro de una novela histórica que los personajes de ficción sean más importantes que los personajes reales, porque es una manera más fácil de contar la historia, o hasta dónde tenemos que ceñirnos más, no solamente a los hechos históricos sino a los personajes que los forjaron.

La última novela histórica que yo escribí, y que mencioné brevemente esta mañana, tiene que ver con la separación definitiva de Panamá de Colombia. Y es histórica porque cuenta lo ocurrido durante los cinco o seis meses en los que se decide finalmente la separación de ambos países, en escenarios que se intercambiaban entre Bogotá, Panamá y Washington. También hay algunas referencias al París de los años 30, pero solamente con el propósito de que el personaje que aparece –y que era real- pueda narrar esos acontecimientos. Y a mí se me criticó –incluso en mi país- cuando publiqué esa novela porque todos

los personajes eran reales -excluyendo por supuesto al mayordomo que abrió la puerta alguna vez o la cocinera que se asomó por allí-. Pero todos los personajes que hicieron la novela eran históricos. Ya lo dijo una vez Eduardo Lemaitre, historiador colombiano, cuando escribió acerca de ese tema una obra de referencia importante, *Panamá y su separación de Colombia*. Él, en la primera edición de esa obra, puso como subtítulo “Una historia que parece novela”, aunque he visto en ediciones posteriores que el subtítulo fue eliminado, quizá para hacerle más mérito a la propia historia. Pero es que lo que ocurrió durante esos cinco meses realmente parece algo de ficción; de modo que yo no necesitaba inventar nada porque personajes como Bunau-Varilla, francés que fue el primer representante de Panamá en los Estados Unidos y que terminó firmando el Tratado del Canal, el mismo Marroquín, un escritor de segunda que llega por pura coincidencia a la presidencia de la república, el primer presidente de Panamá, Manuel Amador Guerrero..., todos eran personajes que actuaron como si formaran parte de un drama de ficción, y así los caracterizamos después un compañero escritor y yo en una obra de teatro en la que pretendíamos juzgar al personaje de Bunau-Varilla frente a la historia.

Hay otro tema por el que yo quisiera disentir de don Héctor, y es muy difícil, porque él sabe muchísimo más de lo que yo todavía pueda aprender. Y es que la novela histórica tiene su lugar en países donde la historia no se estudia, o no se estudia lo suficiente. Una de las razones por las cuales me satisface haber escrito novelas históricas en mi país es que hoy en día tengo el enorme placer de recibir cartas de muchos lectores donde me dicen que, si no hubiera sido porque yo escribí una novela con una base estrictamente histórica, ellos no habrían conocido nunca la historia verdadera de Panamá. No la historia elemental que cuentan en las escuelas, que se queda en la periferia, sino la historia verdadera de mi país. Y ese libro ha sido incorporado como libro de texto en algunas escuelas y universidades precisamente porque ha sido avalado por historiadores panameños.

A mí me molesta, como le molesta a don Héctor y estoy seguro de que también a nuestro amigo Samper, la camisa de fuerza que significa el empezar a escribir una novela histórica: uno, de salida, tiene limitado el campo de acción. Es poco lo que se presta para la ficción, más allá de poner a vivir a los personajes de modo que sean leídos con agrado o amabilidad por quienes tienen el libro en sus manos. Ya dije

en su momento que mi última novela, que no ha sido publicada todavía, sería la última novela histórica que yo iba a escribir. Y ya he empezado a escribir una novela que no es histórica, aunque guarde relación con algún hecho que yo sé que ocurrió. Cuando estaba escribiéndola, me encontré con la historia que relaté esta mañana de los escoceses que vinieron tratando de fundar una colonia en la costa atlántica de mi país, y que terminó no solamente en tragedia sino que fue determinante para que Escocia perdiera su independencia frente a Inglaterra. Y no es hasta hace ocho años escasos cuando vuelven los escoceses a tener un parlamento, por lo menos de nombre. Porque esa libertad la perdieron en una aventura que ocurrió en las costas de Panamá. Me llama tanto la atención la época, que ahora no estoy seguro de si voy a continuar escribiendo aquello que ya comencé o si voy a tratar de escribir una novela histórica sobre la aventura escocesa en nuestro país, algo que no se ha hecho todavía.

Y otra cosa que tiene la novela histórica es que yo siempre he querido tener una máquina del tiempo, no tanto para trasladarme al futuro (porque de él no conozco nada), sino para trasladarme al pasado y ver cómo fue que sucedió aquello que nos tiene a nosotros aquí hoy: ver las batallas napoleónicas o la conquista de los españoles en América, o ver la obra de De las Casas, etc. Y el estudiar lo necesario para situar una novela histórica en la época es para mí como subir a una máquina del tiempo, trasladarme y tratar de imaginarme cómo era una época, cómo se vivía, y así comprender un poquito mejor cómo nosotros estamos aquí. Eso es lo que tengo que decir por ahora en defensa de la novela histórica.

**Héctor Tizón:** Yo quisiera aclarar, después de escuchar a Morgan, que a lo que me refería es un poco a la actitud de servidumbre que puede tener un novelista al escribir, por ejemplo, una vida de Napoleón. Todo el mundo sabe que va a terminar en una batalla gigantesca que se llama Waterloo y que Napoleón acabará en una isla donde lo envenenaron o se murió solo. A eso me refería, pero no a la tarea loable que hace Morgan, es decir, llenar los vacíos de una historiografía que oficialmente aún no está escrita, por lo menos en su totalidad, en Panamá. Eso sí me parece una tarea muy noble, pero además una tarea muy necesaria: escribir lo que no se ha escrito o escribir lo que se ha silenciado por un montón de razones que no siempre son las mejores. Eso implica todo

un acto de modestia, en primer lugar y, en segundo lugar, un acto de conciencia de un escritor. Esto es, ser fiel a su pueblo escribiendo su historia real contada desde el punto de vista de un escritor verdadero. Con esto me gustaría aclarar ciertos aspectos de rotundez que tuvieron mis afirmaciones anteriores.

**Daniel Samper:** Juan David ha mencionado un tema sobre el cual yo tengo más preguntas que respuestas. ¿Se escribe novela histórica porque no hay suficiente investigación histórica? Yo no lo sé. Si uno se pone a ver qué países han hecho novela histórica importante, encuentra que pueden ser Rusia, Francia, España, Inglaterra... No sé cuál puede ser el nivel de la investigación histórica en Rusia en la época de aquellos grandes autores como Tolstoi, etc., pero no me cabe duda de que en Francia ha habido mucha historiografía y en España e Inglaterra seguro que la ha habido también. De modo que debe de haber otras razones por las cuales se escribe novela histórica, aparte de llenar vacíos que deja la historia cuando no es suficientemente profusa. Seguramente hay también un interés de narrador, de literato, más que de historiador. En América Latina no hemos descubierto todavía nuestra verdadera historia, y su ciencia histórica adolece de muchos defectos que se empiezan a corregir desde hace unos veinte años, cuando surge una generación de historiadores científicos que dejan a un lado la historia política, que era lo que se estudiaba, y empiezan a hacer historia económica, social, cultural, etc. Es decir, una historia que abarca muchos más aspectos que la mera historia política.

Pero esta generación de grandes historiadores de la ciencia histórica social es muy reciente en América Latina, y pienso que quizá muchas de las obras que se escribieron de novela histórica —que tampoco son muchas ni tan importantes como las que se han escrito en otros rangos— obedecen un poco a la búsqueda de llenar vacíos, como decía hace un momento Juan David Morgan. Ahora bien, así como América Latina ha propuesto obras extraordinarias como las de Borges en materia de literatura fantástica, como las del realismo mágico —que yo admiro mucho—, como las del naturalismo del primer Vargas Llosa y de los cuentistas uruguayos, etc., yo creo que hay que reconocerle a América Latina un pequeño aporte interesante en la novela histórica sobre los dictadores. Este género surge en España con *Tirano Banderas* de Valle-Inclán, pero nuestro continente tiene varias de sus más

cabales e importantes obras literarias inscritas en este tipo de novelas que investiga y cuenta historias sobre el poder, el poder por fuera y el poder por dentro. Se pueden mencionar estas obras porque son unas cuantas y tienen una gran calidad: *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias; *Yo, el supremo* de Roa Bastos; *El reino de este mundo*, que es al mismo tiempo realismo mágico y novela de dictadores, escrito por Alejo Carpentier sobre un reinado negro en Haití, insólito y extraordinario; *El otoño del patriarca*, de García Márquez, que no es una novela histórica en el sentido de que uno no puede identificar al patriarca con un personaje real, sino que es una especie de compuesto de muchos personajes, pero que es una penetración en el interior de un régimen totalitario; y una obra que a mí me parece extraordinaria, *La fiesta del chivo* de Vargas Llosa, en la que aparecen personajes aún vivos con su nombre real y algunos que, aunque ya murieron, pudieron hablar con Vargas Llosa, como él mismo nos cuenta en un apéndice de esa obra que trata sobre la dictadura de Trujillo. Yo creo que este pequeño corpus de muy buenas novelas sobre dictadores también forma parte importante de la novela histórica, y me parece que se le puede poner esta medalla a América Latina; no sé cuántas literaturas más han hecho algo parecido en torno a un aspecto particular, evidentemente, como es la novela de dictadores.

En cuanto a experiencia personal sobre esto, tengo que decir que en mi país (Colombia) la novela histórica no ha sido el género más fuerte, aunque se han escrito novelas históricas que arrancan desde el descubrimiento hasta la actualidad. De hecho, la última novela importante que se ha publicado en Colombia, que salió hace quince días y es de William Ospina --ensayista, gran poeta y seguramente gran novelista, porque las críticas que leí son muy buenas--, no es ni siquiera sobre la Colombia de este siglo ni sobre la del siglo pasado: es sobre un personaje, don Pedro de Ursúa, que llega con la conquista española como amigo --y luego enemigo por supuesto, como casi todos-- del tirano Aguirre. Yo he pasado revista sobre todo lo que hay de novela histórica y ya digo que es poca cosa. Hay algo sobre la Independencia. Hay un poco sobre el siglo XIX. Sobre entreguerras... En Colombia vivimos entreguerras, y hablar de entreguerras en Colombia es hablar de su historia. Pero lo que sí ha ocurrido quizás es que la época que se llamó *de la Violencia* (que fue una violencia política tan redomada que en Colombia, que es un país violento, se la conoce como *la época de la*

*Violencia*) atrajo muchísimo a los narradores colombianos. Es la época que transcurre entre el año 1948 --cuando aconteció la revuelta del 9 de abril, a raíz del famoso magnicidio de un líder popular--, y el año 1953 más o menos. El país produjo mucha novela, mucha literatura, aunque casi toda bastante mala, como en general ha sido la novela histórica colombiana. Pero hay algunas cosas salvables, sobre todo algunas de García Márquez y de Álvaro Cepeda Samudio. Lo que creo ahora es que estamos tan deslumbrados los escritores por lo que pasa en Colombia, todos los fenómenos unidos de narcotráfico, violencia, corrupción, etc., que es difícil zafarse de esos temas. De hecho, los más grandes autores de la generación posterior a la de García Márquez han escrito sobre estos temas: Laura Restrepo por ejemplo, que ganó el Premio Alfaguara con una novela muy buena -y lo digo porque fui jurado del premio y la recomiendo- que habla del proceso de la incorporación de los capitales calientes del narcotráfico y de algunos narcotraficantes a la sociedad. Esto es novela actual, pero será novela histórica cuando se la mire dentro de cincuenta años.

En la revista *Campo de Agramante*, en el número que circula ahora, encontré una cosa interesante en la conferencia de Muñoz Molina que leyó Pepe Caballero Bonald. Dice: "...personalmente, como lector, no me gustan las novelas históricas, pero también es cierto que en casi todas las novelas que me gustan hay una presencia más o menos visible de la historia, se percibe la fuerza de su gravitación sobre las vidas de los personajes". Ese tipo de novela sí se hace más en nuestro continente, la novela que tiene el telón de fondo de unas circunstancias históricas concretas, a veces incluso con sus nombres, aunque el desarrollo de la obra discorra por otros derroteros.

En fin, esto es lo que quería decir por ahora al respecto, luego añadiré algunas notas más sobre la novela histórica y el periodismo como futura novela histórica.

**Juan David Morgan:** Muy brevemente: en 1846, desde México hasta la punta del cono sur, todos los países latinoamericanos estaban gobernados por dictadores; la mayoría de ellos, por supuesto, generales. Nuestra historia no es solamente una historia corta, que empezó relativamente hace poco, sino que es una historia que ha estado sujeta a quienes la cuentan y la escriben. Y es por eso que yo como latinoamericano le doy importancia al género de la novela histórica. Yo creo

que ése es un factor que incide en que, como dijo antes Samper, mucha de nuestra novelística histórica haya girado en torno a las dictaduras. Mientras que, por su parte, Europa tiene una historia milenaria, no hace falta decirlo.

Otra observación que quería hacer es que no es tanto que la historia se haya escrito –porque sí se ha escrito la historia de Francia, o de España o de los Estados Unidos–; la pregunta es si se ha leído. Y, en ese caso, si se ha leído como debe ser. Creo que era Balzac el que decía que el novelista era el que contaba la historia íntima de los pueblos, el que iba a profundizar no en el hecho histórico donde los que aparecen como personajes son aquellos mismos que en un momento determinado tuvieron a su cargo la toma de decisiones, sino en un hecho histórico donde se toma en cuenta a la gente menuda como parte de ese recuento histórico. Éstas son pequeñas observaciones para propiciar la continuidad del debate.

**Héctor Tizón:** Voy a retomar algo que dijo Samper, refiriéndome a lo que se da en llamar en Argentina *el poema nacional*. Como país pretencioso que es, quiso tener su poema nacional, como el Kalevala o como *El cantar del príncipe Igor* entre los rusos. De modo que José Hernández, que era un gaucho, escribió el *Martín Fierro*. Pero cuando yo leo con cuidado el *Martín Fierro*, lo primero que siento es que a mí no me representa en absoluto. Yo soy de una tierra donde sí hay gauchos, pero no son de ninguna manera los gauchos que pinta el *Martín Fierro*. Por otra parte, *Martín Fierro* como persona no puede ser tomado nunca como un héroe nacional. Es un gaucho subversivo que ha encantado a los militares argentinos. No hay militar argentino que no se precie de saber de memoria decenas de versos de *Martín Fierro*. Lo cual podría ser objeto de un análisis más serio: ¿por qué a los militares les atrae tanto un gaucho matrero alzado en armas contra la autoridad? Un gaucho que además es racista: provoca a un negro para que salga del almacén para matarlo a cuchilladas, y se ríe de un italiano porque pretende subir al caballo por la derecha (que no sé quién decretó que hay que treparse al caballo por la izquierda). Pero lo que oculta ese poema pretendidamente nacional es la verdadera historia, es decir, la muerte a tiros de casi toda la población indígena, de la Patagonia sobre todo, para apropiarse de sus tierras, que pasaron a ser las grandes estancias de los coroneles y comandantes que combatieron a los indios, y

que se convirtieron en los grandes campos donde pastan las vacas (en Argentina saben ustedes que hay cinco millones más de vacas que de habitantes). Por tanto, de ninguna manera podemos estar orgullosos de ese poema y de ninguna manera puede ser el poema nacional que se pretende.

**Juan Salguero:** A raíz de un comentario que hacía Samper, me gustaría introducir en el debate, para no centrarnos sólo en lo que es la novela histórica, el tema de las relaciones entre novela e historia. Yo pienso que una novela que se inserta en un momento histórico determinado, aunque no relate un hecho histórico concreto, ayuda también a conocer la historia de ese momento y ese lugar. Antes se ha hecho referencia a Galdós, pero del mismo modo las novelas de ficción de Walter Scott podrían ser una buena manera de conocer la sociedad de esa época. Como también se ha dicho que algunas de las novelas que hoy son actuales podrán ser consideradas algún día como “novela histórica”.

De cualquier manera, teniendo en cuenta el tiempo que nos queda, creo que ya es momento de que intervenga el público para plantear alguna cuestión.

**Público:** Casi siempre que emparejamos los términos novela e historia, o literatura e historia, los analizamos desde el punto de vista de la literatura. Pero creo que también es muy útil verlo desde el punto de vista de la historia. Es decir, no sólo cómo la literatura o la novela se hace historia o es histórica, sino cómo la historia se acerca a la literatura. Y yo me pregunto entonces: a un texto o un correlato histórico donde se analicen correcta y minuciosamente acontecimientos, estructuras sociales, mentalidades de la sociedad en la que se han desarrollado... ¿qué le falta para ser literatura? Para ser novela quizá le falte algún personaje, la creación de lo imaginario, la introducción —como dice Muñoz Molina en la revista *Campo de Agramante* que hoy se ha presentado— o la confluencia del tiempo público y el privado; es decir, incluir lo privado, la pequeña historia del personaje que la historia no ha recorrido. Pero, sobre todo, yo pienso que la clave, el valor o la positividad de la novela histórica está en que al plantear la entrada de lo imaginario—que en realidad es lo opuesto o compañero de lo verdadero— no entren otros conceptos como es lo erróneo o lo falso. Por todo ello, creo que la novela histórica sólo se legitima cuando hace ese difícil salto mortal de

darle entrada a lo imaginario obviando aquellas otras cosas que pierden el rigor de lo histórico.

**Héctor Tizón:** Completamente de acuerdo con lo que usted acaba de decir, y voy a dar un ejemplo. El ejemplo es Mommsen, que -entre paréntesis- recibió el Premio Nobel de Literatura siendo un gran historiador. Creo que no se puede encontrar ninguna página en donde se describa mejor a un personaje que cuando Mommsen describe a Heliogábalo. O del personaje de un emperador que tienen mejor prensa, como fue Octavio, en la novela de un autor e historiador rumano, Vintila Horia, ganador del Premio Goncourt por una autobiografía apócrifa de Ovidio, que tiene un comienzo magistral que siempre me gusta recordar porque es justamente la operación que hacemos los novelistas para comenzar a escribir. El libro comienza haciéndole decir a Ovidio: “Cierro los ojos para vivir”. Es decir, va a contar la historia para atrás, y nos va a decir por qué un emperador romano que de pronto descubrió la moral y la convirtió en moralina, se tapó los ojos para no ver lo que hacían sus propias hijas y su mujer, y le echó la culpa de todo lo que de inmoral pasaba en la corte romana a Ovidio. También tiene usted razón sobre hasta qué punto a veces leemos mal la historia que escriben los historiadores. Otro ejemplo podría ser el de muchas de las páginas –no todas- de los cuatro tomos de Winston Churchill sobre la historia de la Segunda Guerra Mundial.

**Daniel Samper:** Más que la opinión de un historiador, que no lo soy, le daré la de un periodista, que sí es mi profesión y ha sido mi oficio desde siempre. Yo creo que la diferencia clave entre el periodismo y la novela es que el periodismo –y supongo que pasa lo mismo con la historia- no admite ni un gramo de hechos no comprobables. La novela sí, la novela es exactamente lo contrario. La novela puede tener todo lo que se quiera de realidad, pero además tiene un elemento de creación, de aporte ficticio del autor. Puede ser muy fiel reveladora de la realidad a partir de la ficción, pero es ficción. El periodismo, y supongo que también la historia, no pueden ser eso. A los alumnos míos de periodismo cuando me dicen “tengo una crónica y voy a meter un personaje que se me ocurrió”, siempre les digo “el Departamento de Literatura está en el edificio de enfrente, aquí estamos en Periodismo y no hay personajes inventados, aquí nadie puede pensar algo si no se lo ha dicho el periodista”. Mi modelo

en esa materia es un autor de libros que leo con fascinación, como si fueran novelas, Gay Talase, un escritor norteamericano que es el modelo de muchos cronistas actuales de América Latina. Es un autor gringo que ha escrito varios libros largos, de trescientas y hasta quinientas páginas, de periodismo; pero, si no le dicen a uno que es periodismo, las lee como si fueran novelas. Tiene uno que se llama *Honrarás a tu padre*, que trata sobre una familia mafiosa de Estados Unidos, los Bonano. Pero lo interesante es cuando dice en un capítulo: “Joe Bonano pensó en ese momento en su familia, mientras estaba convencido de que lo iban a matar”. Y si dice eso es porque, en entrevista con Joe Bonano, él le dijo: “en el momento en que me iban a matar yo pensé en mi familia”. Insistió: no es que esta bonita frase se le ocurriera al autor sino que se la reveló el personaje. Estamos hablando de hechos comprobables. Lo mismo pasaría con la historia. Es decir, en la historia no cabrían los personajes que en ciertos momentos grandes novelistas como Stendhal o el mismo Saramago han inventado para contar mejor una trama. En ese sentido, la historia, como el periodismo, es absolutamente tajante: no cabe un gramo de algo que no sea comprobable.

Yo miro con mucho optimismo la novela histórica desde el periodismo en un sentido que les voy a explicar. Ha habido una transformación en el periodismo a partir de dos obras culminantes, que son *Hiroshima* de John Hersey, que se publica muy pocos años después de la tragedia de Hiroshima, y *A sangre fría* de Truman Capote. Estos dos caballeros lo que han hecho es tomar dos realidades comprobables a partir de una investigación muy detenida de documentos y de decenas y hasta cientos de entrevistas, y contar con técnicas de ficción, como si fuera una novela pero con materiales absolutamente reales, un hecho determinado. En el caso de Hersey, el día en que fue bombardeado Hiroshima; en el caso de Truman Capote, un crimen que ocurre en una pequeña localidad del estado de Kansas y lo que sucede con los criminales. Estas dos obras se leen como novelas. Podrían haber sido novelas, pero no lo son porque no tienen ni un solo gramo de ficción. A partir de estas obras nace algo que se ha llamado “el nuevo periodismo”, una *escuela* que invita a escribir a los periodistas con técnicas de ficción, es decir, retención de datos, penetración de personajes, estilo sencillo, etc., pero aplicadas a materiales de no ficción.

También diré que en Colombia hay una generación que ha vuelto por lo fueros perdidos de la crónica con esta nueva forma que ya no

tiene el tono de los viejos cronistas españoles, aquellos que contaban las historias dando su opinión o impartiendo lecciones de moralina. Cuando se lean varios de los libros que hoy se publican en Colombia de reportajes y de crónica sobre lo que está pasando en mi país, eso será novela histórica. Novela en el sentido de que se lee como una novela, pero historia pura en el sentido de que se trata de hechos comprobables, personajes que han dicho cada palabra de las que se recogen. Creo que eso será muy importante e interesante, y también creo que varias de las mejores *novelas* que he leído sobre la Colombia de hoy no eran novelas, sino materiales reales contados en primera persona a través del periodista por sus protagonistas. No sé si en España circuló *Los hijos de Sánchez*, una obra de Óscar Lewis en la que hace una investigación sociológica de una familia mexicana en Estados Unidos, y luego cuenta en primera persona, o en varias primeras personas. Él no entra en la historia, sino que se presenta como un procesador de datos. Pero es una historia extraordinaria, que está muy bien contada y podría leerse como una novela. Creo que esta técnica de Oscar Lewis la han aplicado en otros países, y yo diría que las mejores novelas colombianas de la actualidad son algunos libros de Germán Castro Caicedo, de Alfredo Molano, de Alberto Salcedo, en fin, nombres que han escrito gran periodismo que parece novela. Y yo tengo la esperanza de que eso sea una forma de novela histórica por lo menos dentro de cincuenta años, aunque yo no estaré para verlo.

**Juan David Morgan:** Bueno, yo estoy seguro de que ya son novelas históricas. No hay que irse muy atrás para que la novela se convierta en una novela histórica.

Hay un par de asuntos que me llamaron la atención de la intervención del caballero que acaba de intervenir del público. Uno es que, efectivamente, hay que pasar de la simple narración de los hechos en forma de novela a la literatura. O sea, hacer literatura a base de hechos históricos que ya están establecidos conlleva dificultades que limitan la imaginación o las herramientas de las que normalmente se vale el escritor.

Y el otro tema importante es recordar que durante el siglo XIX, cuando el romanticismo, los autores (como, por ejemplo, Víctor Hugo), como en ese tiempo no existía televisión, ni los periódicos, ni el acceso tan inmediato que tenemos hoy a la información, además de escribir la

novela en cuestión, introducían verdaderos capítulos de historia dentro de ella. Yo recuerdo una de Victor Hugo que se llama *El hombre que ríe*, donde se pasa cuarenta páginas contando la historia de Inglaterra porque iba a señalar el lugar donde iba a desembarcar uno de los personajes. De modo que hace una descripción histórica de todo lo que había ocurrido durante los cuarenta años anteriores en ese espacio inglés. Eso ha cambiado mucho, y la novela histórica también tiene hoy la dificultad de la gran revolución que es el acceso desmesurado a la información instantánea. De manera que ya se nos va velando un poco la necesidad de contar las historias, porque basta entrar en Internet para encontrar toda la información que se quiera. Es asombrosa la cantidad de datos que existe en Internet en relación con lo que estamos hablando. Hay se encuentran en Internet las obras de los autores, las poesías, etc. Y es tan fácil investigar que nos va minando el campo a los que gustamos de la novela histórica –de escribirla y de leerla-, y nos vamos convirtiendo poco a poco en novelistas más de ficción que de historia. Yo creo que voy a seguir con mi novela de ficción después de lo que me han dicho esta noche aquí.

**Héctor Tizón:** Realmente el tema de la naturaleza de los textos, aparte de la importancia retórica, tiene una importancia fundamental. Samper se ha referido al texto periodístico con mucha justeza. Yo quiero agregar ahora el texto jurídico. ¿En qué se diferencia el discurso jurídico, el que hace por ejemplo un juez al dictar una sentencia, del discurso del narrador de ficciones? Muchas veces en Estados Unidos me han preguntado por qué soy juez en vez de dedicarme a escribir. Y yo les he contestado que en realidad ellos hacen esa pregunta porque ignoran la historia de su propio país. Los grandes escritores norteamericanos, por ejemplo Melville, Poe, se dedicaron a otra cosa además de a escribir, porque no podían vivir de la escritura.

Pero, volviendo al discurso jurídico y al discurso de la narrativa de ficción, las semejanzas son asombrosas. Y las diferencias son importantes, cierto. Un juez, al dictar su sentencia, tiene en cuenta toda la historia de vida de cada una de las partes. Esa historia de vida se acumula a las pruebas que el mismo juez va ordenando o que las partes proponen. Ésa es la cantera documental que tiene un juez para después dictar una sentencia. Por supuesto, el juez trabaja con conducta humana de seres de carne y hueso, y un novelista trabaja con personajes. Pero,

en definitiva, las operaciones son iguales. Ambos buscan lo que los franceses llaman *le mot juste*, es decir, “la palabra justa”. No se puede poner cualquier palabra, no se puede cambiar una palabra, por ejemplo, en aquel soneto de Quevedo, “Podrá cerrar mis ojos la postrera / sombra...”, porque cuando trastocamos las palabras asesinamos el poema. Eso es un poco lo que pasa también con el lenguaje jurídico, y también, por qué no, con el discurso literario de la prosa de ficción. Un juez no puede abusar de la metáfora, no puede usar (o debe usar muy poco) el oxímoron, no puede hacer que llueva cuando le dé la gana. El novelista sí puede, es mucho más libre para elaborar su discurso, pero tiene muchos puntos de contacto con el discurso jurídico. Y ojalá que hubiera, como lo hay en Estados Unidos -por lo menos en Berkeley y Harvard-, cátedras de lo que se llama la Ciencia Jurídica y la Poética. Ojalá la tuviéramos nosotros en mi país, porque mi experiencia me dice que un juez no puede darse el lujo de desconocer la literatura, ya que entonces ese juez jamás podrá ponerse en el lugar del otro, que es la tarea fundamental para administrar justicia.

**Juan Salguero:** Si alguien quiere, puede hacer un último comentario que dé lugar a una última ronda de intervenciones.

**Público:** Yo no tenía pensamiento de intervenir porque estoy aquí simplemente de oyente. Pero mi intervención está motivada por las últimas palabras del señor Morgan. Se va a dedicar a la ficción por lo que ha oído aquí. Eso es lo que he creído entender. Yo quería apuntar varias cosas rápidamente. La primera es que, como todos sabemos, cualquier tema puede ser tratado por la novela, y es el autor el que decide qué tema va a tratar, y qué tratamiento le va a dar. En segundo lugar, aquellas novelas que pretendidamente quieren desarrollar la vida de los grandes personajes de la historia (también habría que discutir qué significa un gran personaje de la historia), estoy de acuerdo en que son más biografía novelada que novela. En mi opinión, en la verdadera novela histórica (algunas las han citado ustedes aquí) el protagonista no tiene nombre, aunque los supuestos protagonistas con nombre estén ahí como referencia, para dar un poco de coherencia y de realismo a lo que se está contando. Y en las mayores novelas históricas el protagonista es la masa innominada que el resto pretende y sigue pretendiendo que sea simplemente masa innominada. Es decir, el verdadero protagonista de

una novela histórica, al menos en el sentido en que yo la entiendo, es ese pueblo y esa sociedad que ha sido la sufridora de la historia. Y eso no lo cuentan los historiadores. No pueden contarlos, porque no tienen base objetiva. Por otra parte, sabemos también que los propios historiadores intentan ser científicos -como ha dicho el señor Samper- y deben relatar exclusivamente lo que fue y tal como fue. Pero todos conocemos a historiadores que tienen una tendencia e historiadores que relatan los mismos hechos históricos de otra forma completamente distinta, si no contradictoria. Entonces, una de dos: o la historia no es tanta ciencia como dicen que es, o esos historiadores no son tan historiadores como pretender ser. Por todo eso, yo ruego al señor Morgan que escriba toda la novela de ficción que quiera, pero que no se vea coartado a dejar la novela histórica que tan bien hace. Muchas gracias.

**Juan David Morgan:** Así será.



**Joaquín Marco***Novela de ida y vuelta*

**Santos Sanz Villanueva (Presentador):** En la sesión que ahora abrimos interviene Joaquín Marco. Para mí, además de un placer, es un auténtico honor el actuar de telonero de una persona tan relevante dentro de nuestro mundo. Hace muchos años -todavía andaba haciendo los estudios universitarios-, hice una escapada a Barcelona para visitarle. Aunque era Joaquín Marco ya persona muy destacada en el ámbito académico y literario, me recibió con afecto y gastó su tiempo escaso con mucha generosidad, a pesar de que el visitante no tuviera otro mérito que la adolescencia. Habría sido una quimera entonces pensar que un día podría hacer una presentación pública suya, y hoy, cosas de la vida, tengo ese privilegio.

La verdad es que cumplo esta grata encomienda muy innecesariamente porque es pública y notoria la importancia de su figura en el campo de los estudios literarios académicos y de la crítica literaria llamada militante. Pienso que, sin embargo, a los más jóvenes de los asistentes a esta sesión pueden resultarles útiles unas palabras de presentación, y a ellos se las dirijo en especial.

Joaquín Marco es un militante de la cultura y de la literatura. Ha hecho -discúlpenme por decirlo de manera desenfadada- de todo dentro de estos dominios. Ha sido editor: dirigió la magnífica y desgraciadamente desaparecida colección de poesía Ocnos, que marcó toda una época y fue fundamental en la renovación de la lírica española, donde juntó un gran catálogo con tino y conocimiento extraordinarios. Él mismo es poeta, muy pausado pero de calidad excelente; un poeta que no escribe por oficio sino cuando siente esa necesidad de decir su palabra. En el campo académico, es catedrático de la Universidad de Barcelona y ha desarrollado una labor extensa, desde antologías con estudios muy esclarecedores, por ejemplo de la poesía romántica, hasta trabajos con muy sólida documentación sobre la literatura popular del siglo XIX, la poesía del XX, nombres señeros como Antonio Machado o los movimientos artísticos contemporáneos. No acabaría si detallara sus intereses como estudioso, y desde luego no les quiero fatigar a ustedes citando títulos de sus libros y trabajos.

Siendo esta actividad académica de Marco muy relevante, subrayaré sin embargo otra faceta de sus ocupaciones que tiene que

ver con el planteamiento de este congreso y con su propia intervención. Me refiero a su vertiente de crítico literario, crítico destacadísimo que ocupó una gran tribuna, la revista *Destino*, en sus tiempos mejores, y que también escribió durante años en *La Vanguardia*, donde hacía unos artículos largos e informados, tan distintos de esas reseñas de a folio y medio a las que ahora nos limitan los periódicos y muchas revistas. En esas críticas y comentarios aparecía con notable frecuencia su interés por los escritores hispanoamericanos, a muchos de los cuales, además, trató personalmente en aquella efervescente Barcelona del *boom*.

Esta actividad de comentarista en la prensa de las letras hispanoamericanas hay que relacionarla con su trabajo en la propia universidad. Me parece imprescindible recalcarlo. Joaquín Marco es un auténtico pionero del interés académico por los escritores de Hispanoamérica y de la normalización de su estudio en nuestra Universidad. Fue si no el primero en absoluto, sí el catedrático que ha impulsado con mayor seriedad, perspicacia e interés estos estudios, y desde un planteamiento que hoy parece imprescindible, el de advertir los lazos entre la literatura escrita en castellano sin diferenciar dónde se hace. Ahora ya existen cátedras de literatura hispanoamericana, pero cuando Joaquín Marco acometió semejante empeño las letras de la América hispana eran más que laguna, pantano profundo en la filología española.

Para cerrar esta presentación, y aun a riesgo de prolongarla en exceso, juzgo inexcusable recordar otro rasgo del trabajo de Joaquín Marco. Me refiero a su actitud de dar un tratamiento de igual seriedad y rigor a lo clásico que a lo contemporáneo y reciente. Obvió desde temprano los prejuicios universitarios hacia la escritura próxima y el estudio de los autores vivos. Esta múltiple vertiente de su trabajo lo coloca en un lugar verdaderamente privilegiado en el panorama de la crítica universitaria y de la crítica periodística desde los años 70. Y no robo ya ni un minuto más a su intervención.

**Joaquín Marco:** Como ustedes habrán podido observar, las palabras que me preceden son fruto de la amistad más que de otra cosa. Somos amigos desde que Santos era aún estudiante y siempre hemos tenido una relación que se sustentaba sobre la amistad e incluso sobre el silencio, porque podemos pasar tiempo sin saber uno de otro, pero el afecto permanece y con la seguridad siempre de que la amistad permanece.

En primer lugar, quiero agradecer a la Fundación Caballero Bonald que me haya invitado a estas sesiones, y deseo hacerlo por un doble motivo. Primero, porque el tema siempre me ha interesado y, en segundo lugar, porque es la primera vez que actúo en una Fundación que no solamente tiene el nombre de una personalidad literaria tan reconocida como la de Caballero Bonald, sino que además es amigo -amigo también- de hace muchos años y silencios y curiosas experiencias compartidas.

Cuando me pidieron un título para esta intervención se me ocurrió uno que es una especie de provocación: “Novela de ida y vuelta”. La *ida* sería España-América, o América-España, esto da lo mismo, y *vuelta*, pues, viceversa. Había tenido la idea de empezar por donde debería empezar pero, aprovechando que en algún momento habrá que citar a Faulkner, lo que voy a hacer es dar un “salto atrás” y comenzar por lo que debería ser el final. Porque, en definitiva, tampoco el resultado se va a alterar excesivamente.

Quisiera referirme a dos libros que acaban de aparecer. Uno de ellos es de Sergio Pitol, un escritor nacido en el año 1933, por tanto, un poco desclasificado en cuanto a la promoción que todo el mundo entiende como la del *boom*. Si ustedes calculan la edad de Pitol, está muy cerca de la de Mario Vargas Llosa en cuanto a fecha de nacimiento, incluso de la de Bryce Echenique, que es algo más joven. Si hubiera caído en manos de un habitual antólogo español que hiciera sus antologías tomando en consideración la referencia obligada de la fecha de nacimiento, Sergio Pitol estaría situado como un *outsider*, alguien absolutamente marginal. Probablemente a él no le importaría, porque efectivamente Sergio Pitol tiene un algo de marginal. Acaba de publicar un libro en la editorial Pre-Textos titulado *El mago de Viena*, una especie de diario, al tiempo que autobiografía donde incluye, además, ensayos y referencias personales sobre sus autores predilectos. Y en este libro encontrarán una relativamente amplia de un escritor español: Enrique Vila-Matas, nacido en 1948. Enrique Vila-Matas será precisamente quien escriba el prólogo a la selección de cuentos de Sergio Pitol que acaba de publicarse en Anagrama y está aún calentito en las librerías. Los testimonios de un escritor mexicano y de un escritor español se cuentan desde dos perspectivas distintas, dos promociones y países, lo que añade el interés de la perspectiva, además de la amistad que ha surgido entre ambos. Sergio Pitol, en un momento determinado,

califica a Vila-Matas de su maestro. Y Vila-Matas, en este prólogo, que es en realidad un cuento más (algo extraño), intenta rebatirle diciendo que el maestro es en realidad Pitol. O sea, que se advierte una relación de admitido magisterio, de dependencia literaria, de dos personajes *excéntricos*, porque están fuera del centro literario habitual, y que podría entenderse como una excepción. No resulta éste el camino tradicional de las relaciones entre la literatura hispanoamericana y la literatura española, aunque tampoco es tan excepcional, como podremos ver. Sergio Pitol dice de Enrique Vila-Matas -que acaba de publicar por cierto una excelente novela titulada *Doctor Pasavento*- que fue descubierto en México. Y en efecto, Vila-Matas tuvo sus primeros éxitos literarios en México, antes de que aquí adquiriera la resonancia que ahora tiene, porque es lo que se llama un escritor de culto, es decir que quizá antes vendiera poco, aunque fuese reconocido por la crítica, algo que, en parte, también le ocurre al propio Pitol.

Les cuento la anécdota. A los veinticinco años, me parece, Enrique Vila-Matas organiza un viaje con su novia a Alejandría. Pero, para conseguir una rebaja en el billete de avión, siguen una ruta extrañísima: de Barcelona a Varsovia y, teóricamente, desde Varsovia hubieran debido dirigirse a Egipto. Pero allí Vila-Matas llama por teléfono a Sergio Pitol, que residía en Varsovia, donde ejercía de agregado cultural en aquel momento. Se conocen, se descubren y se entabla la amistad. El viaje a Egipto se aplaza y las vacaciones se convierten en una estancia de casi un mes en Varsovia. Finalmente realiza el enlace con Egipto para regresar, vía El Cairo, de nuevo a Barcelona. Se pasan el mes entero en Varsovia, que en el año 1973 no era precisamente un vergel cultural. De allí nace, según ambos, su amistad. En el prólogo que les comentaba se argumenta por qué esto sucede así y puede dar alguna luz sobre qué estaba pasando. Dice Vila-Matas:

“Como yo estaba acostumbrado a la zafiedad, falta de ética y también soberbia y engreimiento desproporcionado de la mayoría de los escritores españoles aplaudidos en aquel momento, la lección de generosidad de Sergio fue para mí tan sorprendente como inolvidable”.

Esta visión algo catastrofista de los narradores españoles de los años 70, que no se corresponde con lo que uno tiene en mente, es

en realidad lo que el autor estaba viviendo íntimamente, y de ahí ese *touchement*, ese acercamiento e interés por el extraño escritor que era Pitol, autor de muy escasos libros (aunque por entonces Vila-Matas sólo había publicado uno), que se ganaba la vida traduciendo del inglés o del francés y posteriormente de algunas lenguas eslavas, porque su estancia, primero en Polonia y luego en Rusia, le convirtió en un extraño escritor que, aunque coincidiera con otros escritores hispanoamericanos en realizar una parte importante de su obra fuera de su país natal, su contexto natural, no lo hace en París -el núcleo donde todo el mundo escribe-, sino en Varsovia o en Moscú, es decir, en zonas poco habitables desde el punto de vista cultural por aquellos años.

Esta relación de Vila-Matas con América culminará en el año 2001, cuando consigue el Premio Rómulo Gallegos, un premio que tiene una considerable importancia en el contexto hispanoamericano. El jurado no es el internacional, tan selecto, del Juan Rulfo, pero es un premio muy importante y viene a demostrar que algunos escritores españoles tienen una vertiente americana que a veces resulta desconocida para el lector español, y su prestigio llega de vuelta, desde América hacia España.

No es la primera vez. Permítanme otro salto atrás para decir que Juan Marsé, por ejemplo, publicó en 1973 *Si te dicen que caí*, una de sus mejores novelas, en México, en la Editorial Novaro, con una portada tremebunda inspirada en el famoso grabado de Goya del monstruo que devora a sus hijos. Juan Marsé sabía que el público natural de su novela era el español porque, como ya adivinan, el título de *Si te dicen que caí* es parte del himno falangista y al público mexicano les diría muy poca cosa. Marsé intentó publicar el libro en España muy a comienzos de la transición, estuvo dialogando en la etapa inmediatamente anterior con algún director general (que por cierto era pariente de Fraga) para ver si podía editarse aquí, aunque no le convenció. Y el libro salió por fin en España en el año 1979; es decir, seis años más tarde que en México.

Por tanto, estos caminos de ida y vuelta vienen a reflejar una de las características que plantean la novela y la narrativa en lengua castellana. En una entrevista en *Ínsula*, en el año 1967, Carlos Fuentes -que estaba a punto de publicar en la editorial Joaquín Mortiz *La nueva novela hispanoamericana*, un estudio o manifiesto, confesión generacional y acto de presencia de los nuevos escritores hispanoamericanos,

lo que algunos han calificado de forma muy primaria y me temo que ya consolidada definitivamente como *boom*- escribe lo siguiente:

“Además quería decirte que quizás el premio de Seix Barral (que había conseguido con la novela *Cambio de piel*) sea útil para subrayar la totalidad que la literatura en lengua castellana debe o debería constituir. No lo digo por mí, en anteriores ocasiones ha sido ganado por otros escritores latinoamericanos (Leñero, Vargas Llosa). Lo que me importa repetir es que cometemos un grave error hablando de la novela mexicana, argentina, chilena, española..., porque al hacerlo sacrificamos la visión de conjunto de la verdadera tradición, la que parte de las transformaciones de nuestro instrumento común, la lengua castellana, y nos metemos en la camisa de fuerza del compartimento estanco”.

Refleja aquí uno de los argumentos esenciales que permiten advertir la íntima relación de la literatura entre España y América. Vuelvo de nuevo hacia la más inmediata actualidad con otro texto más sarcástico de Bryce Echenique que figura en el último libro que acaba de publicar, *Las Antimemorias. Segundo Tomo. Confieso que he sentido*, editado por Anagrama. Con su entrañable sentido del humor, que no sé si todo el mundo agradecerá, Bryce Echenique alude a algunos escritores hispanoamericanos que él trata de desligar de sus modelos. Su principal fue Julio Ramón Ribeyro, otro escritor peruano. Pero su fijación es la del que ocasionalmente resultó su maestro – la diferencia de edad entre ambos resulta irrelevante- en la universidad, Mario Vargas Llosa, quien habitualmente se considera iniciador del joven movimiento renovador. Como no carece de humor y significado, les leo la extensa cita:

“Carlos Fuentes, por ejemplo -se afirmaba para mi espanto-, escribía a máquina y con un solo dedo de una sola mano, todo un record histórico de velocidad y de tabaquismo literario, ya que la otra mano la necesitaba para fumar tanto como Humphrey Bogart en sus mejores momentos. Un ejemplo inimitable, porque yo había dejado de fumar cuando me lo contaron. García Márquez se vestía de obrero, se ponía unos mamelucos memorables para darle a su jornada laboral grandeza, sencillez y rudeza picapedrera, y al mismo tiempo acercarse a la concepción de lo que debe ser un trabajador intelectual no desligado de

su base popular. Traté de imaginarme haciendo algo que se pareciera siquiera en algo a todo aquello que me habían contado y había visto en fotos, pero no me salió ni el lado cómicamente grave de la realidad. Vargas Llosa almorzaba ejemplarmente ligero para dejarles espacio a los demonios del escritor (alude aquí a la famosa teoría literaria de Vargas Llosa sobre los demonios de la creación novelesca), hasta que éstos literalmente lo dominaban, se apoderaban de él, se lo devoraban y lo convertían en un buitres que se alimentaba de carroña hasta transformarse en un deícida (alusión al libro que escribiera sobre la obra de García Márquez), con digestiones literarias en forma de magma. Parisinas y malvadas porteras y vecinas me hicieron llevar una vida realmente endemoniada, me dominaron, se apoderaron de mi máquina de escribir incluso, se tragaron hasta mis horas de sueño de la forma menos artística, disciplinada y productiva del mundo, y no conocí más carroña que la de los restaurantes universitarios, sobre todo el pescado de los viernes y las coles de Bruselas de los muy a menudo [...]. Aquellos muchachos que en bares y cantinas, en hembritas e izquierdismo de turno iban a labrarse un porvenir glorioso, aquellos que iban a escribir una novela comparable, que tenga algo de Cortázar, algo de Fuentes, algo de Carpentier, algo de Vargas Llosa, algo de Rulfo y muchísimo éxito mío, eran realmente dignos de la mejor atención, y yo la puse y gané horas y horas perdidas hasta llegar a la conclusión de que, de cierta manera, el daño que iba a producir en ellos el *boom* estaba profundamente vinculado a nuestra inmadurez y subdesarrollo. En el mundo literario latinoamericano, en el que, salvo casos realmente excepcionales, los escritores no habían tenido jamás la oportunidad de vivir de su trabajo literario, el estallido del llamado *boom* iba a despertar los más enceguecidos apetitos de gloria, de fama, de dinero, de estatus social, en fin, de todo tipo de arribismos, oportunismos y maquiavelismos que poco o nada tenían que ver con la literatura. Aquellos muchachos, y no tan muchachos, llegaban a París imbuidos de un gran destino literario y mercantil, y eran capaces de cualquier cosa, por ridícula, deshonesto o contraproducente que fuera, en su afán de relacionarse con editores, críticos, traductores y académicos [...]. Era obvio, por consiguiente, que el *boom* también habría de tener, a ese nivel, efectos moralmente devastadores. Finalmente, aquel estallido enceguecedor se había producido gracias a una coyuntura muy poco o nada literaria, sobre todo desde el punto de vista latinoamericano: la Revolución Cubana había puesto a

América Latina de moda en Europa y, al mismo tiempo, las editoriales españoles continuaban bajo la férula de la censura franquista. Bastó, creo yo, y en todo caso bien puede servir de ejemplo, que un editor valiente y sensible como Carlos Barral decidiera buscar al otro lado del Atlántico escritores con cuyas obras le sería menos difícil enfrentarse a esta censura. Y estos escritores existían, hacía años que existían: un Asturias, un Neruda, un Rulfo, un Carpentier o un Borges hacía décadas que escribían sin aspirar a nada que no fuera un destino meramente nacional, precarias ediciones en general y, por supuesto, sin soñar con que algún día podrían vivir de sus libros. Aun los escritores más jóvenes, como Fuentes o García Márquez, tenían más de un libro notable ya publicado cuando estalló el *boom*. Y, si mal no recuerdo, Vargas Llosa fue el único escritor que se hizo famoso con una primera gran novela en 1962, precisamente el año que muchos han aceptado como el del inicio de aquel célebre *boom* literario”.

Creo que estas páginas recién publicadas de Bryce Echenique reflejan de una manera muy evidente lo que algunos venimos diciendo desde hace tiempo. En primer lugar, que el *boom* fue un fenómeno, más que cultural, mercantil. Que fue, digamos, una operación editorial bien elaborada por Carlos Barral, que no solamente era un editor que buscara el éxito, sino también la calidad literaria. La creación del Premio Biblioteca Breve es un ejemplo de lo que vino a suponer un aire nuevo en la literatura en lengua castellana en ambas orillas. La editorial española de referencia en aquellos momentos era Destino, evidentemente. Destino – su colección de novela se llamaba entonces *Áncora y Delfín* – era fruto de Ignacio Agustí, un novelista catalán, barcelonés, que escribía en castellano y que se había manifestado del lado del bando franquista, junto a otro personaje que fue quien tomó finalmente las riendas de la revista y de la editorial, José Vergés, que también procedía, durante la Guerra Civil española, de la zona nacional: los catalanes de Burgos. Estuvieron ambos en la ciudad castellana, y allí nació *Destino*, una revista que también lleva el membrete joséantoniano de sus orígenes: España era un “destino en lo universal”, que resultó otro de los eslóganes políticos de la época, de los que un amigo y colega como Jordi Gracia podría hablar mejor que yo de su significación en las revistas literarias y su repercusión.

En el catálogo de Destino aparecieron nombres de importancia y el Premio Eugenio Nadal, todavía está presente cada noche del día de Reyes en Barcelona, aunque ya sin su significado iniciático. La primera novela que se premió y publicó fue *Nada*, de Carmen Laforet, una joven novelista desconocida, de origen canario, aunque estudiante por razones familiares en la Universidad barcelonesa. Pero, a continuación, desfilan por la editorial desde Miguel Delibes, Álvaro Cunqueiro y *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio hasta los libros de Jesús Fernández Santos, Camilo José Cela... En fin, que Destino se convirtió en “la editorial de la novela española”. Y el desafío de Carlos Barral era muy grande: atreverse a una aventura editorial que compitiera en el ámbito de la literatura hispánica en aquellos años con José Vergés, aunque fuera para sobrevivir. Claro está que los catálogos editoriales no se reducían a lo español y los éxitos de venta e incluso la orientación estética venía condicionada por muchas traducciones de autores extranjeros.

Pero no sé si se ha puesto suficientemente de manifiesto el papel que cobró Carlos Barral en este asunto. Porque había heredado una editorial que publicaba libros escolares, manuales, cuadernos para la primera enseñanza. De la misma manera que Lumen surgió de una editorial ultramontana, que más tarde se bifurcará en la literaria Lumen, de la mano de Esther Tusquets, y Tusquets Editores, orientada por Beatriz de Moura. La Lumen inicial había sido fundada por el padre Tusquets, uno de los perseguidores de la masonería, que denunció a los masones barceloneses y españoles y gracias a sus buenos oficios éstos sufrieron “merecidos castigos”. Los orígenes de las editoriales a veces son un tanto peregrinos. En el caso de Barral no era así. Seix Barral era una empresa de catálogo escolar, montada sobre una imprenta que estaba separada de la editorial, que pasaron a dirigir los jóvenes Carlos Barral y Víctor Seix. Éste último murió, lamentablemente, en la Feria de Frankfurt atropellado por un tranvía en plena juventud, y dejó en manos de Carlos Barral todo el tinglado que llevaban a medias. Víctor Seix era un hombre de empresa que sabía que los libros, además de publicarse, había que distribuirlos y venderlos, y esto a Carlos Barral le parecía que era cosa de menor cuantía. Para él lo decisivo era que los libros se publicaran y ya se ocuparían otros de lo demás. Y, efectivamente, se ocuparon otros de echarle en cuanto pudieron.

Creó el Premio Biblioteca Breve en el año 1958, y salió con una edición de una novela que supongo que hoy apenas debe leerse, aunque

no carece de interés: *Las afueras*, de Luis Goytisolo. En realidad casi no es una novela, sino cuentos superpuestos en forma de novela. Pero lo que pretende es crear un ambiente inspirado en las experiencias de Luis y de su hermano Juan en lo que se llamaba entonces el Barrio Chino barcelonés, los barrios bajos de la Barcelona de la época.

Después del libro de Luis Goytisolo, que tuvo un éxito relativo, Barral sabía que no podía competir con Vergés, que disponía de un catálogo casi completo de narrativa española y además ataba a los autores con contratos leoninos. Comentaban que tras publicar *Volverás a Región* de Juan Benet, éste estuvo pleiteando durante años para rescatar los derechos de esa novela (cosa que no sé si consiguió), porque le habían pagado tan sólo unas mil quinientas pesetas y cada año le liquidaban la venta de unos cincuenta libros, cuando sabía que salían y se agotaban nuevas ediciones. Pero así era Vergés, un editor muy “mercantil”. Por tanto, Barral no tenía otra opción (y la utilizó de una manera magistral) que ligar el futuro de su editorial, que pretendía literaria, a una lúcida cabeza pensante, un profesor universitario procedente de la escuela de los traductores clásicos, que había ya velado sus armas en la prestigiosa colección “Bernat Metge”. Este profesor se llamaba Juan Petit, y por aquellos años me dio clases de Literatura Francesa en la universidad. Pero Petit era, en realidad, un especialista en latín, traductor de Catulo, debidamente censurado por Cambó, que financiaba la citada “Bernat Metge”. O sea, que no todas las responsabilidades deben recaer sobre los censores del franquismo, sino que, ya antes de la guerra, en el pasado siglo, la censura fue un fenómeno complejo no sólo político también moral y religioso (como siempre ha sido), que bien merecería una reflexión más pormenorizada.

Barral decidió unirse a los editores europeos. Para ello, disponía de algunas ventajas importantes: hablaba alemán (algo sorprendente en un escritor de esa época, en la que apenas unos pocos balbuceaban el francés), hablaba francés... Montó un equipo reducido de dirección editorial y otro más amplio y eficaz en forma de consejo. Él era, además, un poeta vinculado al grupo que surgió de la revista “Laye”, cuya figura crítica más emblemática fue José María Castellet, del cual hablaremos aunque sea muy brevemente. Lo que hizo Barral fue buscar a los mejores editores europeos y un estadounidense y establecer un contrato de colaboración, que cuajó finalmente en el Premio Internacional Formentor, con el que se reconoció, por primera vez de una

manera objetiva y universal a Borges, tras la publicación de un grueso volumen de la revista francesa *L'Herne*, y que le había dado a conocer al minoritario público francés. El Premio Formentor, el primer año, se concedió *ex aequo* a Beckett y a Borges. *Chapeau!*, porque sería muy difícil elegir mejor dos escritores de semejante talla, en cualquier lengua. Pero lo cierto es que la primera intención de Barral fue también la de competir con Vergés en el ámbito de la literatura española. Le ganó en la proyección internacional e iberoamericana.

*Las afueras*, de Luis Goytisolo, era también un camino para llegar a Gallimard, porque el hermano de Luis, Juan, que había publicado ya varios libros, era el asesor literario para lengua española de Gallimard en aquellos años. Juan estaba casado además con una francesa, Monique Lange -no se había declarado todavía abiertamente homosexual-, y fue de hecho un exiliado voluntario antifranquista, un personaje clave para la difusión no solamente de la literatura española, sino también de la hispanoamericana. Porque -y esto lo tenía muy claro Carlos Barral, como Carlos Fuentes- la comunidad real de la literatura es la lengua. Y por tanto puede haber literatura chilena, argentina, boliviana, o española escrita en Cataluña, también, por el medio en que se produce, distinta de la española escrita en Andalucía o en Extremadura. El español tiene variantes que podríamos descubrir también en otras lenguas. Por ejemplo, Joyce escribe en inglés, pero no se explica Joyce sin conocer que era irlandés y católico.

El primer libro que publicó Luis Goytisolo conectó además la nueva editorial con Europa en otro sentido. Y aquí quisiera hacer un paréntesis para señalarles que es muy difícil e inoportuno tratar la novela desligada de la poesía. Es decir, los fenómenos poéticos y narrativos corren paralelos, aunque generalmente la poesía, que es más gratuita y por tanto se puede permitir más aventuras, va por delante. La narrativa que descubrió Barral en América posteriormente, tenía una característica común: rechazaba el realismo, el tradicionalismo, no se identificaba con el objetivismo francés, enlazaba con una tradición no española, huía del localismo, y era evidentemente una novela “a-indigenista”.

De hecho, el catálogo de Barral crece rápidamente, no sólo a través del premio, con nombres hoy ya indiscutibles. Por ejemplo, en el año 1959 publica el libro de García Hortelano *Nuevas amistades*. Sobre García Hortelano, no sé por qué, se mantiene ahora un cierto

silencio. Es habitual, cuando desaparece un escritor, que permanezca en un cierto *limbo* durante unos años, hasta que *retorna*. Y creo que García Hortelano volverá, porque es uno de los narradores importantes de la década de los 50.

El año 1960, el Premio se declaró desierto, porque la idea de Carlos Barral era que se tuviera muy presente que éste era un premio de calidad y que, si no había una novela evidente, era preferible que no se concediera. Y en 1961 aparece *Dos días de septiembre*, de Pepe Caballero Bonald, que fue también una novela revelación. Así la recuerdo yo. Permítaseme también otro paréntesis personal, ya que en aquellos años formaba parte del consejo asesor de Seix Barral, en el que había nombres brillantísimos de la crítica y de la docencia de la época (desde Gabriel Ferrater hasta Luis Goytisolo, pasando por el mencionado Juan Petit, Jaime Gil de Biedma, José María Valverde, José M<sup>a</sup> Castellet, pero el jurado del Premio iba por otra parte. En las memorias, no siempre exactas del poeta editor, advertirán sus comentarios al respecto. Nos reuníamos de una manera muy formal, y cada quince días nos pasaban determinados libros y teníamos que llevar un informe por escrito, que se leía, se discutía y luego Carlos publicaba lo que le venía en gana. Digamos que ésta era una fase previa, de relumbrón. Cuando se trataba de novelas españolas o hispanoamericanas, creo que se decidían en el piso de Carlos Barral, con Petit, José María Castellet presente, y en alguna ocasión (si le interesaba, que yo creo que le interesaba menos) con Jaime Gil de Biedma. Pero por lo general era ya a otro nivel y no eran objeto de discusión en estos comités de lectura, de los que Barral se quejaba siempre porque le salían carísimos, pero que constituían el reflejo de lo que se hacía en las editoriales como Gallimard en Francia, Rohwolt en Alemania, o Einaudi en Italia.

En 1962 -lo cuenta el propio Barral en las memorias- alguien le habla de un escritor peruano que está en París. Porque no olviden ustedes la importancia de París, a pesar de que el *boom* editorial se centre en Barcelona. Evidentemente, allí había nacido un fenómeno nuevo, que es el hecho de que los novelistas –que ahora son profesionales como dice muy bien Bryce Echenique- habían descubierto que por sí solos no conseguirían el éxito y dieron con la oportunidad de un representante, una *mater amantísima*, Carmen Balcells, que había comenzado a trabajar con Barral. Como Seix Barral publicaba mucha literatura extranjera, especialmente “nouveau roman” francés, lo que podía de

la novela italiana de la época, alguna novela norteamericana (pocas, porque la censura ejercía una poda sistemática), a cambio había que ofrecer algo que tuviera un cierto eco. Y, en el ámbito de la literatura española, de lo primero que vendió Carmen Balcells a editores extranjeros fue la antología, *Veinte años de poesía española* de José María Castellet, que se vertió al italiano. No debe olvidarse que Carlos Barral se consideró ante todo un poeta y contribuyó en lo que pudo a integrar la poesía española de su promoción en su selecta colección “Biblioteca Breve” o en la limitada, titulada e independiente “Colliure”. Años más tarde, ya en Barral Editores, albergaría mi colección “Ocnos”.

En 1961 ó 1962, Barral viaja a París, donde vivían escritores como Cortázar y Vargas Llosa, y allí consigue los derechos de *La ciudad y los perros*, que se presentará como candidata al Premio Seix Barral. La novela se publica al año siguiente por problemas de censura, y finalmente aparecerá con una especie de prólogo justificativo de José María Valverde diciendo que se trata de una novela sobre militares, aunque no españoles, sino peruanos, que poco tienen que ver con nosotros. Y coló con muy escasos retoques. Pero ya no así *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes, que tuvo que publicarse en México, en la editorial de Joaquín Mortiz, que era paralela a Seix Barral y compartían distribución. Pero, como dice muy bien Bryce Echenique, la literatura hispanoamericana tenía ya nombres absolutamente consagrados. Cortázar ya había publicado no sólo *Rayuela* sino también sus *Cuentos*; Uslar Pietri, ya en 1931, *Las lanzas coloradas*; en 1930, Miguel Ángel Asturias, *Leyendas de Guatemala*, y *El Señor Presidente* en 1946; y *El astillero*, de Onetti es de 1961. Es decir, que antes de que aparezca *La ciudad y los perros* existe el florecimiento de una nueva literatura hispanoamericana que Europa y España ignoran.

Lo que quería demostrarles –por falta de tiempo me parece que no lo voy a conseguir, pero ustedes lo pueden hacer por su cuenta– es una diferencia que me parece fundamental en los inicios de lo que se llama tradicionalmente el *boom*. Y es el hecho de que, en tanto que la novela española de la época cuenta con algunos libros de carácter teórico, la novela hispanoamericana actúa de una manera muy disgregada y sin una conciencia clara todavía (hasta el libro de Fuentes, prácticamente) de qué es lo que se está haciendo. Lo que sucede es que se está haciendo, paralelamente, casi siempre lo mismo: escapar al localismo, al ruralismo, iniciarse en la novela urbana, adentrarse en las nuevas

técnicas de narrar y, naturalmente, tener presente como una especie de dios literario (*deus ex machina*) a William Faulkner. Creo que la clave de tanta literatura y renovación fue Faulkner y la novela norteamericana (en menor medida, también Joyce). De hecho, yo mismo descubrí a Faulkner a finales de los 50 a través de Francisco Ynduráin y José María Castellet. Debemos tomar en consideración su libro *La hora del lector*, que deseaba comentarles, pero ya no me da tiempo, como una especie de manifiesto de lo que pretende ser y ya es la nueva novela española.

En América Latina se habían producido algunos intentos teóricos, como el de Alejo Carpentier, por ejemplo, que hablaba de lo “real maravilloso”, etc. Era una aventura personal -aunque coincidía con Asturias, con Rulfo y otros-, pero no existía un *corpus* teórico que la sustentara, como se pretendió en España. Aquí aparecen algunos textos que tal vez les puedan ser útiles para entender el fenómeno. En primer lugar, quisiera mencionarles un libro de Castellet anterior a *La hora del lector*, *Notas sobre literatura española contemporánea*, publicado como una separata de la revista *Laye* en 1955, y que estimo el mejor libro de Castellet, el primero de un crítico joven y combativo, que entiende como elementos negativos de la novela española dos ejemplos: *La vida nueva de Pedrito de Andía* de Rafael Sánchez Mazas; y *Viento del norte* de Elena Quiroga. Y, naturalmente, aparte de que hay una reverente admiración hacia *La colmena* de Camilo José Cela -que comparto-, trata básicamente de la novela joven: Ana María Matute, Juan Goytisolo, Jesús Fernández Santos, Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio y Mario Lacruz, un escritor barcelonés que había publicado una novela policíaca, *El inocente*. Pues bien, éste es el primer libro de Castellet, fundamental, que se publicó en 1955. En el año 1957, aparecerá *La hora del lector*, que está fechado en octubre del año anterior. Como creía que seríamos muy pocos, les traía la edición primera del libro para que vieran por lo menos la portada. Pero se la describo: es alguien sentado en un banco en algo así como un parque otoñal, leyendo o escribiendo un manuscrito. Va bien vestido, con un abrigo de época y una bufanda. Parece que era la imagen que tenían de sus lectores los editores de Seix Barral. *La hora del lector* es un libro teórico que propone como modelos algunos clásicos: *El Quijote*, Tolstoi, Proust, *El Lazarillo*, Hemingway (modelos que utilizan la primera o la tercera persona), Joyce, Dos Passos (que emplean el monólogo

interior), Hammett o Sánchez Ferlosio (que se sirve del objetivismo), y escritores críticos –así los califica–: Jean Paul Sartre y Claude-Edmonde Magny. Pues bien, de todos estos, al margen de los clásicos, no podíamos leer en España prácticamente a nadie. De Hemingway, salvo la novela sobre los sanfermines, *Fiesta*, el resto no se podía encontrar porque estaba publicado, por ejemplo, en Argentina y no era accesible, condenado por la censura. Y Dos Passos mucho menos. Hammett sí, porque apareció en una colección de novela policíaca y se vendía como novela de quiosco. Sartre estaba prohibidísimo, y mencionarlo era como nombrar al diablo. Fue, sin embargo, el autor de referencia europeo, como su revista *Les Temps Modernes*. Y Claude-Edmonde Magny era un autor que escribía sobre cine (cine y literatura resultaban fenómenos equiparables en el ámbito de lo que entendíamos por objetivismo) y tuvo una cierta importancia en lo que llamó Castellet “las técnicas de las literaturas sin autor”. Es decir, que el narrador pretendía ser como una cámara cinematográfica para ir captando lo que se decía y lo que se veía a su alrededor. Y el modelo español era, sin lugar a dudas, *El Jarama*, porque era una novela en la que no pasaba nada, salvo que se moría alguien –pero esto sucedía en muy pocas páginas–. El resto era novela de diálogo que hoy aún mantiene su interés, lo que puede parecer asombroso, a pesar de Sánchez Ferlosio, que reniega de ella. Nos permite descubrir cómo era la España de los años 50 a través de la banalidad y de la expresividad del lenguaje. También lo advertirán si leen la primera novela de la que fue su mujer, Carmen Martín Gaité.

El lector que se atrevía a adentrarse en la nueva novela tenía que ser necesariamente humilde. Lo que reclamaba Castellet era la participación del lector. Debía dejarse llevar por el texto y aportar en paralelo su propia creatividad. Cuando trata del monólogo interior, menciona a Sartre, y habla de Robbe-Grillet (al que estábamos publicando en Seix Barral, así como a Michel Butor, Nathalie Sarraute, novelistas que supongo que ahora pocos deben frecuentar). Pero ya digo que el libro de Castellet se convirtió en fugaz texto de referencia.

El otro tampoco se cita ya mucho, *Anatomía del realismo*, de Alfonso Sastre. En realidad está formado por artículos publicados con anterioridad. El prólogo está fechado entre junio de 1962 y junio de 1963. De hecho, Sastre se había hecho famoso por una pieza teatral que tituló *Escuadra hacia la muerte*, que se estrenó en 1953. Había publicado ya otro libro teórico, pero referido al teatro, *Drama y socie-*

dad, de 1956. *Anatomía del realismo* aparece en Seix Barral en 1965, y evidentemente el “realismo” es por entonces el gran enigma y la palabra mágica. Es decir, el realismo crítico en la poesía de los 50, y también lo que llamaríamos el “social-realismo”, en la novela social de la época, sobre la que Santos Sanz Villanueva publicó dos volúmenes esclarecedores, una historiografía completa sobre el tema. Pero en el libro de 1965, hablando del realismo, es curioso que algunos textos son transcripciones de artículos que fueron publicados ya en el año 1949. Es decir, que la estética de Sastre no evoluciona mucho desde 1949 hasta 1965. Curiosamente, polemiza con Castellet y, significativamente, con Faulkner. Porque él sabe que el enemigo no es *La hora del lector*; el enemigo está en Faulkner, el escritor oscuro que destruye la linealidad, el tiempo narrativo. Es decir, Faulkner es el modelo que no hay que seguir; porque Sastre lo que defiende es el “realismo-socialista”. Y el realismo-socialista no tenía como modelo a Faulkner, sino a Sholokhov, a Gladkov y a estos novelistas que por fortuna ustedes no han leído y que leí con tanta afición en mi juventud, porque era lo prohibido, lo que teníamos que leer. A veces encontrábamos curiosos y extraños fenómenos. Por ejemplo, el libro de Sholokhov estaba en la Biblioteca Central, ahora de Cataluña, a disposición de cualquier lector, no en “los infiernos”, algo absolutamente inconcebible entonces. Igual que resulta inconcebible la utilización, por parte de Castellet, del Instituto de Cultura Hispánica de Barcelona -que hoy se llama de Cooperación Iberoamericana-, dirigido a convencer a los países hispanoamericanos de que el régimen franquista era la solución a todos sus males y que tenían que imitar el *nuevo orden*. Y se mandaban esas expediciones poéticas de Panero, Rosales, Vivanco, que iban, subvencionados, a América a predicar y recibían toda clase de insultos, tildados de fascistas a cada paso, pero se sacrificaban por el sistema. Se le preguntaba continuamente a Rosales sobre la muerte de Federico García Lorca. Félix Grande le reivindicó. Pues bien, utilizando este mecanismo que en Barcelona tenía una función secundaria, y era más bien un instituto privado, fundado para montar negocios en América, Castellet organiza un pequeño seminario sobre novela, al que asistimos un grupito entre los que estaban Luis Goytisolo y otros cuyos nombres no les van a decir casi nada, exceptuando quizá el de Joaquín Jordá por su vinculación con el cine. La ventaja que tenía este seminario no era lo que podía decir Castellet, que normalmente decía poco y que a

veces ni siquiera venía, sino que había un fondo de libros que, supongo que gracias al *mestre*, había llegado hasta allí. Libros que irían pasando de mano en mano y que constituían mercancía prohibida. Nos quedábamos alucinados cuando podíamos leer en aquel seminario alguna novela de Faulkner o de Hemingway, de Dos Passos, de Camus, de Sartre, traducidas siempre en editoriales argentinas. Castellet, en este sentido, formó a un grupo de lectores y abrió una vía paralela a la Universidad, porque yo en aquella época era todavía un estudiante, un simple estudiante de Letras que no había encontrado la vía de escape a la opresión angustiada del ambiente. Situación que todavía Vila-Matas describe como vivida por él muchos años después, en el tardío 1973. En esa fecha, Vila-Matas todavía advierte que esta sociedad, este mundo literario barcelonés, le resultaba cerrado, hostil, incómodo; es el que nosotros vivimos (distinto, quizá algo mejor) y del que, gracias a la generosidad y a la heroicidad de un hombre como Carlos Barral, salimos en parte y accedimos a Europa antes de lo que teóricamente podíamos esperar. Es decir, nos europeizamos mucho antes de que los políticos ni siquiera olieran que existía algo más allá de los Pirineos<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> El texto constituye la transcripción oral del autor, como el lector habrá podido advertir.



**Juan José Armas Marcelo***Periodismo y literatura. Una experiencia personal*

**Ana Rodríguez Tenorio (presentadora):** En esta segunda mañana de congreso, la Fundación Caballero Bonald me ofrece la oportunidad de presentaros a Juan José Armas Marcelo, un autor que une a su larga y fructífera trayectoria en la literatura llamada de ficción y el ensayo literario y sociológico, una no menos prolífica actividad como colaborador en la prensa, la radio y la televisión. Todo ello sin olvidar –sus paisanos desde luego no lo olvidan- su importante labor como dinamizador cultural en Las Palmas de Gran Canaria, donde nació en 1946. Allí vuelve después de licenciarse en Filología Clásica por la Universidad Complutense de Madrid y, al mismo tiempo que da clases en un Instituto, inicia su primer proyecto editorial, “Inventarios Provisionales Editores”, en el que ven la luz numerosos libros de poetas españoles e hispanoamericanos. Algunas de sus biografías recogen que esta actividad, aún en plena dictadura, le costó algún que otro disgusto. Entre ellos, una condena subsidiaria en un consejo de guerra por la publicación del libro de José Angel Valente *Número Trece*. A esta labor editorial se suma su activa participación en la prensa local como colaborador e impulsor de secciones culturales, a la vez que inicia, con la obra *El camaleón sobre la alfombra*, con la que obtuvo el Premio Galdós, su andadura como novelista.

Le siguen un buen número de títulos como *Estado de coma*, *Calima* -publicada en 1978, año en el que después de un periodo de continuos viajes y cambios de residencia se instala en Madrid-, *Las naves quemadas*, *El árbol del bien y del mal*, *Los dioses de sí mismo* -que fue Premio Plaza & Janés-, *Madrid, distrito federal*, *Los años que fuimos Marilyn*, *Así en la Habana como en el cielo*, *El niño de luto y el cocinero del Papa*, *La orden del tigre* y *Casi todas las mujeres* -libro con el que obtuvo el Premio Ciudad de Torreveja, el segundo mejor dotado de España-, que completan hasta ahora la trayectoria novelística de Juan José Armas Marcelo. En las últimas entrevistas que le hicieron con motivo de la concesión de este premio ya hablaba del proyecto de su próxima novela, que no sabemos como andrà. Esta tarde dispondremos después de la mesa redonda de un espacio dedicado a las preguntas, y tal vez nos cuente algo de eso.

A esta producción novelística se suman otras publicaciones de carácter histórico o ensayístico, entre las que destaca su excelente

libro sobre su colega y amigo Mario Vargas Llosa, *El vicio de escribir*, publicado en 1991 y ampliado en 2002, que constituye uno de los más completos estudios realizados hasta la fecha sobre la vida y la obra del escritor peruano. Ha escrito también (seguro que le gustará que lo cite) *El otro archipiélago*, un documentado estudio sobre la diáspora insular canaria en América. Y hay además una recopilación de sus artículos y ensayos literarios que apareció hace ya cerca de veinte años.

Juan José Armas Marcelo ha sido calificado en más de una ocasión como el escritor más latino del actual panorama de la literatura española, algo a lo que no es ajeno su carácter de activo militante en la ideología del mestizaje como agente esencial y vivificador de la lengua y de la sociedad. Su universo literario transita en un camino de ida y vuelta entre España y Latinoamérica, en esas raíces comunes que se hunden en la historia, con una especial predilección por Cuba y el Caribe, donde transcurre la acción de varias de sus novelas. En ellas conjuga con especial destreza la profundización en el dibujo de los personajes con un acertado ejercicio de mestizaje lingüístico. Me tomo la libertad, en este foro de expertos en el tema, de aprovechar esta metáfora del mestizaje para recordaros que Juan José Armas Marcelo nos hablará ahora de literatura y periodismo, quizá la expresión más palpable de este fenómeno en el ámbito que aquí nos ocupa. Y puede hacerlo con propiedad puesto que él precisamente es una muestra de esa larga tradición de vasos comunicantes entre estas dos facetas del oficio de escribir en la que se inscriben una lista interminable de autores, desde Defoe, Dickens, Dostoievski, Zola o Larra, hasta Hemingway, Steinbeck, Camus, Ortega o Azorín. Una tradición que se prolonga, ciñéndonos ya al ámbito hispánico y más reciente, en Delibes, Sánchez Ferlosio, Marsé, Barral, García Márquez, Vargas Llosa o Jorge Edwards y un largo etcétera de autores contemporáneos que comparten su quehacer en la novela o en la poesía con la presencia en las páginas de los periódicos, en la radio o en la televisión, como informadores, creadores y agentes de opinión. El propio Armas Marcelo, junto a Juan José Millás, Rosa Regás o Manuel Vicent, y Manuel Rivas, Luis García Montero o Felipe Benítez Reyes entre los poetas de las nuevas generaciones, son algunos de los muchos exponentes de este fecundo fenómeno de retroalimentación entre el periodismo y la literatura. Algo que quizá sea inevitable, dado que ambos se nutren de esa enigmática y poliédrica sustancia que llamamos realidad. Y la diferencia sólo estriba en el lugar donde el es-

critor se sitúa para mostrarnos una u otra de las múltiples caras que esta realidad ofrece, o que esconde.

Juan José Armas Marcelo es uno de los novelistas españoles en los que esta contaminación enriquecedora, este mestizaje entre literatura y periodismo se manifiesta de forma más palpable. Desde el diseño de los personajes —de hecho los protagonistas de algunas de sus obras son periodistas— hasta la utilización de los métodos de investigación propios de este oficio, que al adentrarse en la narrativa de ficción se ponen al servicio del escritor para reinventar, en este caso, esa misma realidad. Eso al menos es lo que yo creo pero, como ya he dicho, la realidad puede ser otra bien distinta y eso es mejor que nos lo cuente él, que para eso ha venido.

**Juan José Armas Marcelo:** Muchas gracias a Ana Rodríguez Tenorio por su generosidad, y buenas tardes a todos los presentes. Voy a empezar por agradecer a la Fundación Caballero Bonald y al propio Caballero Bonald, aunque perdamos un poco de tiempo, su invitación. Pero quiero aclarar algunas cosas que me convienen, sobre todo después de asistir a la conferencia de Joaquim Marco, porque me ha recordado muchas cosas de mis estancias barcelonesas. Uno de mis maestros esenciales en la literatura de lengua española actual es Caballero Bonald. No tengo ningún obstáculo de ninguna índole en decirlo en público una vez más, y en decirlo aquí en Jerez que es su tierra pequeña. Joaquim Marco esta mañana habló también de otro de mis maestros —seguramente hablaremos de él esta tarde—, que es Carlos Barral. Son dos de los enganches que mi memoria tiene a la literatura de lengua española en esta parte del Atlántico. De manera que vaya mi agradecimiento por delante, y también a la Fundación Caballero Bonald por darme el privilegio de poder estar aquí hablando con ustedes, aunque yo todavía estoy convaleciente y funcionando sólo al setenta por cierto, por lo cual pido a todos ustedes que si tengo algún fallo esta vez me perdonen.

Yo comenzaría por decirles que el texto que he escrito tiene que ver también con mi experiencia personal de lector. Comenzaría hablando de dos tipos que a mí me parecen excepcionales y que, en mi experiencia de periodista y novelista, de escritor en periódicos y escritor de novelas, ocupan un lugar de honor. Del primero de ellos, periodista y escritor de cuentos y novelas, hay una cierta gente, una minoría de lectores, que mantiene en alto su nombre y memoria litera-

rias. Quiero encontrarme entre esa minoría, aunque la inmensa mayoría hace tiempo que lo ha dado al olvido y sólo recoge de cuando en vez algunas pocas noticias del hombre que sabía escribir tan bien como leer y hablar. Del segundo hay noticia sobrada entre todos los lectores del mundo entero, pero cuando su nombre no sonaba tanto como ahora, el tipo curtía su espléndido oficio de tinieblas en las páginas de los periódicos de su país, escondiéndose a veces entre pseudónimos, pero sin faltar jamás a la cita con su propia gimnasia literaria que a veces, casi siempre, se confundía con su escritura periodística. De esos dos casos, de esos dos tipos, sigo haciendo homenaje en mi memoria, aunque nunca yo pueda llegar a escribir tan bien como ellos; y también en mi vicio de leer, aunque cada vez que entro en las páginas de sus libros y recuerdo algún episodio de sus vidas siento correr por mi cabeza lo que los samaritanos llaman sana envidia, no otra cosa que la traducción admirativa y el rendido reconocimiento al talento de los escritores que siempre llevaron por dentro y por fuera.

El primero era gallego, de Granas de Sur, a quien se llevaron para Cuba a muy temprana edad, a los siete años de edad. Se lo llevaron o fue él, pero llegó de niño y se hizo habanero antes de llegar a ser joven, a las primeras de cambio: como el que simplemente cambia de casa. Coge los muebles, se traslada y se hace inmediatamente al nuevo hábitat, al ámbito que lo estaba esperando al otro lado del mundo para que él llegar a hacerse habanero, cubano, americano, sin dejar nunca –lo Cortés no quita lo Atahualpa- de ser gallego. Que en su caso era una doble denominación de origen porque en Cuba, como saben muchos de ustedes, a los españoles nos llamaron gallegos durante mucho tiempo, excepción hecha para los canarios, a los nos nombran hasta hoy con el nombre de isleños. De modo que el tipo era gallego por gallego y, en Cuba, era gallego también por español, aunque luego, muy pronto, alcanzó a ser habanero cubano sin muchas dificultades y con menores esfuerzos. Así que fue gallego doble, como el whisky y el ron que tanto le gustaron de tomar –lo digo por lo del trago doble-, y habanero al mismo tiempo. Y para sobrevivir, según las crónicas que hablan de su vida, tuvo que ejercer los trabajos más dispares, tareas todas que siempre compaginó con la gimnasia cotidiana de la escritura.

El tipo era lo que los novelistas literatos, los que todavía creen que los géneros literarios son unos bichitos puros e incontaminados que no deben mezclarse más que con otras novelas puras e incontaminadas.

minadas, llamarían un periodista; pero todos, unos y otros, periodistas y novelistas sabían y seguimos sabiendo que en la base de todo había un voraz lector que se quedaba lentamente sin vista por comerse las páginas de cualquier libro que cayera en sus manos. Durante su larga y fructífera vida en La Habana, antes de que le llegara el exilio, desarrolló esa gimnasia de su escritura en revistas, periódicos y libros, pero, como era un lector voraz e insaciable, acabó por aprender inglés literario casi de corrido y terminó por ser el primer traductor al español de la novela *Santuario*, de William Faulkner, dos años después de que se publicara por primera vez en inglés. Pero como además llegó a ser uno de los amigos habaneros más cercanos a Ernest Hemingway, con quien se bebía tragos largos dobles de ron y whisky hasta altas horas de conversadas y complicidades, acabó por traducir, entre otros cuentos del Gigante, ese relato genial que todos conocemos con el título de *El viejo y el mar*, una escritura que se mueve entre el cuento, la novela y la crónica periodística (suceso real, quiero decir, pasado por el tamiz de la ficción y el lenguaje literarios); una escritura por la que, según relatan las crónicas mundanas de la literatura, le otorgaron a Hemingway el Nobel de Literatura en 1954. Cuando Hemingway le preguntó al tipo qué es lo que le gustaría que él, don Ernesto (como lo llamaban en La Habana), le regalara por la traducción que había hecho, el periodista traductor le contestó con un ahínco imponente: “Un forcito, Ernesto, quiero un forcito ya usado, me da igual, es para ir de mi casa al periódico”. Le estaba pidiendo un coche, un Ford, un “forcito”. Y Hemingway se lo regaló, seguramente porque a esas alturas era sabedor del trabajo de su amigo, que seguramente había mejorado con creces en su traducción española los cuentos del americano, agrandándolos incluso en saber y gobierno.

El tipo al que me refiero se llamaba Lino Novás Calvo y, cuando el castrismo llegó, vio y, como poca gente esperaba, aplastó la isla de Cuba, dejó de nombrarsele, se borró su memoria personal y literaria de la historia reciente de la Isla, se le relegó al olvido, como si nunca hubiera existido. Porque existía, vivía, respiraba resistiendo y sobreviviendo al exilio, primero en Nueva York, durante unos años, y después en Florida, donde murió en 1983 en la soledad del perro apaleado, callejero, alejado de todos y de todo, como que el desamor había por fin triunfado y borrado, para ese menester de sordidez, la memoria clara y el honesto trabajo de un escritor-periodista singular,

un novelista espléndido -de una sola novela, por cierto- y un cuentista excepcional. Su novela se titula en origen *Pedro Blanco, el Negrero*. Eliseo Alberto me recordaba esta mañana que es de 1931, y estaba recogida en la colección Austral. Yo la leí hace ya algunos años, en esa vieja edición. Leí aquellas páginas, y quedé transtornado por la belleza de las historias contadas, las descripciones de la mar, la ideología del paisaje literario que Novás Calvo, con la fuerza de Faulkner y la pluma periodístico-histórica de Hemingway iba desgranando en esa novela de *El Negrero* que recientemente, bajo ese título y con atinado prólogo de Abilio Estévez, ha publicado Beatriz de Moura en Tusquets Editores. Sus cuentos están recogidos, los mejores en tres tomitos, de los que les recomiendo fundamentalmente todos pero en especial el titulado *Cayo Canas*, donde su talento de fabulador reacciona frente al suceso elemental o ante el cuento que le contaron una y otra vez y termina por codificarlo, por tatuarlo a su modo, exactamente igual que hizo en cada una de las crónicas que le publicó en Florida su íntimo amigo y el mío, el librero Pedro Yanes con el título *Maneras de contar*.

Hay un capítulo, no recuerdo bien cuál, entre las páginas de *El Negrero*, en el que Novás Calvo hace la descripción de las velas de un barco en plena navegación, llevadas y traídas por los vientos de la altamar que me merecen, como lector, la calificación de *cum laude*. Dice exactamente, lo recordábamos anoche, con una imagen que le gusta mucho a García Márquez, que las velas estaban “acartonadas por una especie de enjambre de mariposas que se van posando”. Ese capítulo extraordinario no empequeñece, sino todo lo contrario, el resto de la escritura de la novela de Novás Calvo, que tuvo que negociar ese inmenso relato con una cantidad igualmente inmensa de documentación histórica y antropológica. De manera que puedo decir de él, sin temor a equivocarme, lo mismo que hace ya más de medio siglo Giuseppe Tomasi de Lampedusa, el autor de *El Gatopardo*, escribió a su mujer –Alessandra, en ese momento en Roma- luego de terminar de leer una novela de Balzac, de un tirón, durante dos largas horas de una de esas mañanas palermitanas que el Príncipe, entre la decadencia de Sicilia y su malestar de clase, dedicaba precisamente a su vicio favorito, el de la lectura, en los cafés que visitaba a esa hora todos los días, el Cafilish o el Mazzara, en los alrededores de la Vía Ruggero Setimo, de Palermo. “¡Qué talento!, y no sólo de novelista sino también de historiador”, escribió el Príncipe de Lampedusa, como cualquiera

de nosotros como lector puede decirlo de Novás Calvo tras leer *El Negrero*. Y cuál no sería mi personal sorpresa cuando, años más tarde, leyendo una de las mejores novelas de un escritor de gran prestigio en todo el mundo, Bruce Chatwin, y me refiero a *El virrey de Uiddá*, de la que luego Klaus Kinski hizo una película titulada *Cobra Verde*, me encontré leyendo uno de los capítulos que ya había leído en *El Negrero* de Novás Calvo, un novelista y una novela olvidados en ese momento en el que el nombre de Chatwin ocupaba —como ahora sigue ocupando— un gran lugar entre los novelistas cultos y literatos. Yo no digo plagio ni copia, por favor, y tampoco digo ni me atrevo a decir, como otros, intertextualidad, que es una refriega de moda. No soy yo de los que hablan del sexo de los ángeles, ni de los ángeles sin sexo, pero lean o releen *El virrey de Uiddá* y entren en las páginas de *El Negrero* y hagan el fácil ejercicio de encontrar una novela dentro de la otra, asunto con el que se tropezarán en esa lectura de Novás Calvo. No existen las casualidades, sino los hallazgos y hasta los errores continuados, y a mí personalmente ni siquiera me molesta el gesto del escritor inglés homenajear con su escritura la escritura del habanero, sino que no haga constar o al menos recuerde que hubo un escritor que escribió esa historia algunos años antes y, en mi criterio al menos, mucho mejor que él. Por simple agradecimiento hacia el cubano olvidado gracias sobre todo al silencio que el gobierno de Castro hizo caer sobre él dentro y fuera de Cuba desde que el gallego-habanero eligió marcharse al exilio para morir solo en Florida, año de gracia de 1983.

El segundo de los tipos del que voy a hablarles hoy es sobradamente conocido porque es Premio Nobel de Literatura, pero durante muchos años casi se murió de hambre por sobrevivir escribiendo crónicas periodísticas y cuentecitos con mucho talento que sólo sus amigos tenían en cuenta, como si vieran que por las lejitudes de aquel personaje singular se abría camino un destino de excepción. Uno de sus más cercanos amigos relata en un libro de memorias los años en que anduvieron juntos, años de penuria y búsqueda, aprendizaje sentimental en el que el genio se movía con la soltura de Hefaiostos o Vulcano dándole golpes todos los días al hierro candente, fraguando su excepcional oficio de escritor que años más tarde terminaría por recibir el aplauso del mundo entero. El amigo del genio del que hablo, novelista y periodista como él, recoge en esa crónica llena de nostalgias el recuerdo de aquel episodio que le contó quien después sería Premio Nobel de Literatura,

y que se me antoja la descripción de la vida llena de incertidumbres de un periodista único que terminará siendo un novelista de excepción. “Yo no sabía, te lo juro”, escribe Plinio Apuleyo Mendoza que le contó su amigo genial, “hasta dónde podía empujar el carro. Simplemente me levantaba cada mañana, sin saber qué iba a ser de mí, y lo empujaba. Un poco más, siempre un poco más, sin saber si llegaba o no llegaba. Sin saber nada”. El texto de Mendoza continúa recordando que entonces el genio se incorporó con una copa en la mano, en medio de la conversación llena de memorias, y ahora ve cómo le brillan los ojos en la cara. Y Mendoza sigue desgranando el recuerdo: “¿Te acuerdas de Macomber?”, le pregunta el genio. “¿El cuento de Hemingway?”, le repregunta Mendoza? “Sí, el mejor cuento que se haya escrito nunca. Un cuento cojonudo. Acuérdate, Macomber sale a matar un león. O un búfalo. Sale temblando, que eso es o importante, y se lo encuentra. Al león o al búfalo. Temblando alza el fusil y apunta. Temblando lo mata. Pues bien, ¿sabes una cosa? Yo soy Macomber”, le dice el genio a Plinio Apuleyo Mendoza. “Mejor dicho”, añade, “todos somos Macomber. Todos tenemos que cazar un león. Algunos hemos llegado a hacerlo. Pero temblando”. Entonces el genio calla, según escribe Mendoza, “y oímos a lo lejos, en la noche de París, la sirena de un auto policial. Quizás tiene razón el genio, piensa Mendoza, del miedo nacen los valientes; del fracaso, el triunfo; del infortunio, la dicha”.

Es, sin duda, un texto de Plinio Apuleyo Mendoza, periodista y novelista, el que acabo de leerles, pero, me lo pregunto y se lo pregunto a ustedes, ¿no podría haber sido escrito con parecidas o con las mismas palabras por Hemingway, precisamente? Se cuenta que una vez –incluso lo cuenta él, el genio– con su sabiduría de la vida, tratando de confundirnos a nosotros con el hipnotismo de su talento verbal, el escritor al que me refiero se encontró precisamente a Hemingway paseando por la orilla izquierda del Sena en París, ciudad que en ese momento seguía siendo para él una fiesta. Entonces el genio gritó desde el otro lado de la calle, “Maestroooo”. Y Hemingway se volvió, levantó la mano y le dijo en español: “Adiós, amigoooo”. Ya Hemingway era Premio Nobel de Literatura pero ni él ni Gabriel García Márquez sabían que el colombiano también iba a terminar por serlo en el año 1982 gracias a sus libros, a sus novelas, a su talento de escritor de crónicas, cuentos y novelas, que lo llevaron a ser uno de los escritores más leídos y admirados en el mundo entero tras la publicación, sobre todo, de *Cien años*

*de soledad* en mayo de 1967, en la Editorial Sudamericana de Buenos Aires. Y cuando García Márquez inventa o recuerda -a mí me da lo mismo porque lo cuenta todo tan bien que resulta que finalmente ha ocurrido aunque no haya sucedido- el saludo que le hace Hemingway en París, ¿no está el escritor colombiano haciendo un homenaje a uno de sus maestros literarios y periodísticos, no está en todo caso recordando con sumo talento cuánto le debe al autor de *El viejo y el mar*, por ejemplo, el periodista y escritor de la *Crónica de un naufrago* que, algunos años más tarde, escribiría, entre el periodismo y la literatura, sus dos amores eternos, sus pasiones inútiles y fantásticas, el escalofriante relato titulado *Noticia de un secuestro* y hace nada publicó *Vivir para contarlo*?

Y, a propósito de *El viejo y el mar*, ¿podría haber escrito Hemingway ese relato si antes no hubiera conjugado el verbo entero del marinero y el pescador en las crónicas que escribió para la revista *Life* en su mejor época sobre la pesca del merlín en los mares de Cuba, acompañado por el patrón de su barco “Pilar”, Gregorio Fuentes, mi paisano isleño de Lanzarote y cubano naturalizado desde muy pequeño, muerto a la edad de 104 años en Cojímar, a 13 kilómetros de La Habana no hace más de un año, a quien yo mismo he rendido homenaje, a su epopeya y su vida, en mi novela *Así en La Habana como en el cielo* con el nombre de Pedro Infinito, que resulta a su vez uno no tan secreto homenaje a Benito Pérez Galdós, escritor, periodista, novelista, cronista y dramaturgo que fraguó su literatura en un oficio cotidiano en periódicos y revistas, en las que tuvo tanta influencia como en su libros, hasta el punto de que los monárquicos españoles de la época tuvieron que intrigar y conspirar contra él para que la Academia sueca no le otorgara el Nobel, como así sucedió, otorgándolo en su lugar a José de Echegaray, cuya obra, dicho sea con toda la misericordia literaria de la que soy capaz, está hoy día, digo, y mañana más, situada algunos peldaños más abajo que la de la Galdós, que sigue siendo una referencia literaria y periodística dentro y fuera de nuestros ámbitos culturales lingüísticos y literarios?

Fue doctrina de Hemingway escribir tan sólo de lo que se había vivido o de lo que se conocía tanto y de tan cerca que parecía, al escribirlo, que se hubiera vivido de verdad, por experiencia propia. Y, contra lo que se dice del Gigante que se arrancó la cabeza con un escopetazo cuando llegó a la conclusión de que ya no podía, o mejor no

lo dejaban, escribir, vivir y beber, el hombre tenía en su escritura una disciplina casi marcial. Bebía, claro, todos los días, como un cosaco después de la victoria. Todos los días, en París, en Madrid, en Nueva York, en Cayo Hueso y, sobre todo, en Finca Vigía, su verdadera casa, a pocos kilómetros de La Habana, en el pueblo de San Francisco de Paula, Cuba, “esa isla larga, hermosa y desdichada”, como él mismo la describe en el capítulo VIII de *Las verdes colinas de África*, Hemingway bebía, vivía y volvía a beber. Pero siempre tras haber escrito primero, siempre primero, una lección de tres mil palabras, todos los días y sin saltarse ni uno de los que escribía, que no fueron precisamente pocos. Remito a ustedes a la lectura, para cualquier género de dudas y curiosidades sobre Hemingway, al libro de mi amigo el novelista y periodista, y algunas cosas más, Norberto Fuentes, al que admiro por la escritura de ese libro excepcional, *Hemingway en Cuba*, respuesta –aunque él lo niegue desde hace rato- a otro espléndido libro del periodista ruso Yuri Paporov, publicado en la Unión Soviética y en lengua rusa algunos años antes, en 1979, y en México por Siglo XXI en español, con el mismo título, de *Hemingway en Cuba*, luego de que el de Fuentes se publicara en 1984, en La Habana con prólogo de García Márquez, en la editorial Letras Cubanas. Hablo de estos dos libros porque me los he bebido una y otra vez hasta el punto de que parece que los he vivido yo también, y me hubiera gustado además escribirlos. Son escrituras de periodistas embebidos e hipnotizados por la vida y la bebida literaria de un Gigante cuya literatura, tan denostada a veces y tan leída siempre, crece a pesar del paso tan rápido del tiempo.

Contaré, además, en esta parte de mi charla, que leí primero el de Fuentes porque me lo regaló él mismo en mi primer viaje a La Habana en 1985, en el mes de julio, fecha en la que me llevó de su mano hasta Cojímar a conocer de viva voz y en persona al mito viviente de Gregorio Fuentes, el pescador amigo de Hemingway a quien se atribuye una y otra vez, erróneamente, el protagonismo del cuento *El viejo y el mar*, sin que la realidad –real y verdadera- pueda ya nada contra la ficción periodística y sin embargo inventada de esa leyenda. El segundo de esos libros sobre Hemingway en Cuba lo conocí gracias a mi amigo el poeta y periodista Heberto Padilla, que me lo regaló junto con una de las cuatro fotografías oficiales del Nobel que le hiciera en su casa de La Habana un fotógrafo canadiense pocos después de que le hubieran dado el galardón sueco y universal.

Recuerdo que fuimos Saso Blanco, mi mujer, el poeta Padilla y yo a Cayo Hueso a conocer aquel territorio y la casa de Hemingway. Por ese entonces, en 1997, estaba escribiendo yo *Así en La Habana como en el cielo* y necesitaba, por documentación profesional para la escritura de esa novela, un conocimiento cómplice y cercano de esa parte cubana alojada en el fondo sur del Golfo de México, el último territorio este, de ahí su nombre en inglés, Key West, de los Estados Unidos de América. Al regreso de ese viaje tan corto como inolvidable, Padilla me hizo un comentario lleno de perplejidad: “No sabía”, me dijo al llegar al Hotel Intercontinental en el Bay Side de Miami City, “que fueras tan en serio con esa novela. Voy a hacerte dos regalos”, añadió. Lo miré de frente. “Mañana”, me dijo. “No, no, no, que te conozco muy bien”, le contesté más cerca y cómplice aún. “Ahora mismo vamos a tu casa y los traemos”. Porque se le podía olvidar... Fuimos a su casa y me regaló la edición española del libro de Paporov, firmado por el ruso para Heberto Padilla, y una de esas fotografías de Hemingway que alguien había robado, no sé si el propio Norberto Fuentes, cuando estaba haciendo su libro y tuvo patente de corso para entrar y salir de la casa y de todos los documentos de Hemingway en Cuba, o el propio Padilla, antes de su caso y exilio, el día que le hizo a Hemingway la primera entrevista que le hicieron luego de ganar el Premio Nobel de Literatura.

Como ustedes verán, estoy hablando de periodistas y novelistas, gentes que escriben entre el periodismo y la literatura. Estoy hablando de Hemingway, he citado a Faulkner, y sigo hablando de García Márquez, que ha confesado una y otra vez que su literatura no hubiera sido nunca lo que es si antes no hubiera pasado por el tamiz y la fragua cotidiana durante muchos años del periodismo, un género de escritura que muchos otros literatos y novelistas, aquí en España y allá, pero sobre todo aquí, sostienen que es no sólo la negación de la literatura, sino un modo de prostitución de la literatura novelística y, en todo caso, un mecanismo perverso —el periodismo, la escritura periodística— que representa muchas veces la muerte de la literatura. “Hay que escaparse del periodismo si uno quiere ser escritor literario, si quiere uno llegar a ser novelista”, dicen muchos novelistas que piensan que la literatura es una pasión, un fuego, un vicio exclusivo y excluyente que exige una dedicación a tiempo completo. Incluyo entre esos novelistas que, sin embargo, nunca han dejado ser al mismo tiempo escritores de periódicos

cos (o escritores en periódicos, como ustedes quieran), a mi admirado y cercano Mario Vargas Llosa. Y al propio Hemingway se le atribuye ese mismo criterio, la huida del periodismo para convertirse en novelista. La eterna disyuntiva es, en gran medida, una falsa disyuntiva, a mi modo de ver. No voy a citar ejemplos de periodistas que han sido y son excelentes novelistas, porque la nómina es enorme en todo el mundo. Sólo diré, sin herir a nadie pero citándolos, que prefiero cualquier novela de Alberto Moravia o del admirado siciliano Leonardo Sciascia que todas las novelas y las doctrinas narrativas de Elio Vittorini, por hablar de un país y de una literatura que no es exactamente la mía aunque cada vez los noto y los siento más cerca, conforme avanzo en edad, saber y gobierno propios. Y recordaré, para ilustrar esa disyuntiva falsa, los principios periodísticos y seguramente toda la literatura de García Márquez, una vez más. Cuando se publicó por primera vez *La hojarasca* en 1955 y García Márquez comenzaba a tatuar sobre sí mismo la obra que lo llevaría a convertirse en uno de los novelistas más prestigiosos del siglo XX, gracias a los textos de sus novelas y cuentos, los críticos literarios de Colombia, prestos -como los de España y cualquier otro país- a rebajar el talento de quienes siendo periodistas tratan además de ser novelistas sin pedirle permiso a nadie más que a su propia vocación de escritores de ficción, vieron en la novela de su paisano las profundas huellas y la influencia del autor de *Santuario*. “¿Y quién es ese Faulkner?”, contestó en defensa propia el entonces periodista García Márquez, provocador y aparentemente soberbio. El descendiente del telegrafista de Aracataca no hacía otra cosa que devolver el golpe bajo, hasta que algunos años más tarde, y ya sin que ningún pelotón de fusilamiento se atreviera a disparar sobre él, reconoció la influencia literaria de uno de sus maestros en el discurso de aceptación del Nobel de Literatura en diciembre de 1982 en Estocolmo. No podía ser de otra manera, como ha reconocido la influencia de Hemingway y, desde luego, el valor y la fuerza del periodismo y la escritura periódica en su obra literaria. Acérquense ustedes a cualquiera de los tomos que hasta ahora han aparecido de la obra periodística de García Márquez, desde los prolegómenos del gran escritor hasta los artículos y reportajes del periodista convertido en clásico, y tendrán en esa lectura la respuesta más exacta a los recalcitrantes de la falacia que siguen enrocados en la tajante distinción entre literatura y periodismo o, como diría Bryce Echenique, *vicerveza*.

Para hablar de España y sus regiones (y ahora de sus nacionalidades y naciones), sus novelistas, literatos y periodistas, ¿qué decir de quienes todavía niegan a los periodistas, a los escritores de periódicos, a los que escriben en los periódicos quiero decir, entidad literaria en sus obras de ficción? Y, por el contrario, ¿qué añadir al disparate de algunos importantes periodistas, que parece que hacen las listas de las jerarquías y los prestigios en el territorio de la información y la documentación escrita con el mismo sectarismo que el citado Elio Vittorini condenaba a los malos y premiaba a los buenos, en sus tiempos de Sumo Sacerdote de la literatura italiana, con una arbitrariedad que pasados los años clama al jolgorio y la hilaridad? ¿Qué es, para no irnos más por las ramas, qué ha sido y sigue siendo, y por sólo citar un ejemplo para todos querido y admirado, Miguel Delibes? ¿Periodista o novelista, ahondando en esa inútil disyuntiva que es más un lugar común que un jardín donde se bifurcan dos caminos y hay que escoger uno? ¿O, por el contrario, novelista y periodista, que es lo que ha sido y sigue siendo a lo largo de su tan fructífera y admirable vida literaria? ¿Qué es el ahora ya tan citado y aplaudido Pérez Reverte? Sucede con excesiva e irritante frecuencia que críticos literarios, jefes de los medios informativos culturales, literatos en su más exacta y, por tanto, cursi y pedante acepción académica, dicen y no paran de decir quién es novelista o no, quién puede y quién debe serlo, una cosa u otra, quién –al otro lado del río y entre los árboles, por seguir con Hemingway-es periodista y no novelista aunque escriba novelas, y no malas del todo, por seguir con el sarcasmo *animus iocandi*, claro, quién es una cosa y quién es otra, sin que ni siquiera se presten a poner atención a quienes somos las dos cosas a la vez, para bien y para mal, y no queremos prescindir de serlo, seamos malos, buenos, regulares o simples medio-pensionistas.

Entre nuestras autoridades literarias hay quienes sostienen -es una exageración- que la mejor literatura que se hace ahora en España pasa todos los días por los periódicos. Hasta el punto de que, y eso también es un lugar común que se oye y se lee cada vez más, se llega a afirmar que el periodismo es un género literario. Puede, pero ni siempre es así ni tampoco puede negarse que algo de verdad hay en cualquiera de estas apreciaciones. Depende. ¿De qué depende? De quien firme esa escritura, de la seriedad y el rigor literarios con que se escriba, se sea periodista o novelista o las dos cosas. Si hablamos del caso de Umbral,

tan socorrido, ¿por qué afirmar que sus columnas son un género literario, distintas casi siempre y distantes de sus novelas, que pertenecen a otro género literario, que no es sólo suyo sino de cuantos escribimos novelas, de los novelistas, cuando en realidad es Umbral, por sí mismo, guste o no guste “un género literario” en la plenitud de cuanto este concepto significa?

No todos los columnistas que escriben novelas en España vienen obligados a tener talento duplicado, en sus columnas y novelas y viceversa. Hay, por ejemplo, quien tiene talento para ser columnista, o reportero, o simplemente y nada menos que cronista de viajes, escritor viajero, y no es después alguien que desarrolle un talento novelístico en sus libros de ficción, o porque no tiene ese talento o porque no hace el esfuerzo necesario para que, de tenerlo, ese talento aparezca meridianamente claro en alguna de sus novelas. El caso de Vázquez Montalbán es casi único: se le admitió siempre en el prestigio novelístico por parte de los literatos y las *autoridades literarias* -lo digo con ironía, claro está, esto de las autoridades del canon literario-, y se le aplaudió mucho y siempre como columnista. Se le premió su trabajo y su esfuerzo en una doble dirección sin que nadie pusiera en duda sus dos talentos. De modo que hay casos que -más allá o más acá del asunto- parecen indiscutibles. Me gustaría, de todos modos, discutir algunos casos curiosos. Hay novelistas en España que han proclamado en un pasado no tan remoto, y de alguno puedo decir que su actual prestigio es muy notorio, su preferencia por trabajar en cualquier otra empresa, en un banco, en el Ministerio del Interior, en la Coca-Cola o incluso en cualquier compañía de viajes o líneas aéreas, antes que “prostituirse escribiendo en los periódicos”. Están en su derecho. Pero algunos de ellos, años más tarde, se pasaron a la prostitución -a la supuesta claro- a esa prostitución de escribir en los periódicos que ayer rechazaban y se abrazaron a su columna periodística sin que nunca nos hayan dicho qué tipo específico de hedonismo, qué tipo de revelación repentina o reflexiva los hizo cambiar de opinión tan drásticamente. Tampoco nos dicen por dónde les entró el virus del columnismo periodístico, en qué camino de Damasco se cayeron del caballo estrictamente literario y comenzaron a cabalgar sobre dos caballos, el de la columna y el de la literatura en sentido estricto, y tampoco, en fin, por dónde le entró el agua a ese coco, como dicen en el Caribe y en Canarias, mi tierra, que como algunos de ustedes saben también es, en cierta medida, un Caribe pero sin negros... y desgraciadamente sin negras.

Tengo un amigo, y cito su caso con el mismo *animus iocandi*, colombiano y novelista, que además como casi todos nosotros escribe artículos en la prensa de su país y en revistas más o menos especializadas, que cuenta la anécdota de uno de sus profesores de literatura cuando era alumno de bachillerato en Bogotá. En cierta ocasión, el tal profesor de literatura les puso un examen a sus alumnos, y mi amigo -el futuro novelista- estaba entre ellos, un examen que consistía en escribir durante el ejercicio una novela. Antes, pero no mucho antes, les había explicado a los alumnos que una novela es un texto literario que tiene que tener necesariamente que contar con cuatro factores insoslayables: religión, nobleza, sexo y enigma. Cuando los muchachos, los alumnos, terminaron el ejercicio, el profesor de literatura pidió un voluntario y se levantó uno de los más atrevidos. “Lo tengo”, dijo en voz alta. “Lea su novela, entonces”, le dijo el profesor. Y entonces, el alumno leyó con alta y clara voz: “¡Ay, Dios mío! –dijo la señora marquesa- Estoy embarazada y no sé de quién”. El profesor mostró su extrañeza con un gesto y el alumno describió una a una las características que hacían irrefutable su texto novelístico: “Dios mío –dijo-: religión; señora marquesa: nobleza; estoy embarazada: sexo; y no sé de quién: enigma”. La hilarante anécdota da pie a discutir con un cierto rigor, o una cierta disciplina de contenidos, de qué estamos hablando cuando estamos hablando de una novela. La definición de Cela –novela es todo aquel libro que bajo el título pone novela, y si no lo pone también, seguramente- es otro exceso sarcástico que nos conviene citar para desembarazarnos de las definiciones académicas, sobre todo cuando hoy en día, aunque también desde mediados o, si ustedes quieren, desde finales del XIX, hay mucho periodismo fronterizo con la literatura narrativa y mucha novela fronteriza con el periodismo, el suceso, el reportaje o el viaje. Me gusta, en este sentido, citar la polémica que tuvo lugar en Bogotá cuando García Márquez publicó en 1989 *El general en su laberinto*, dedicada a Álvaro Mutis, el gran Maqroll, que le había regalado la idea de ese libro. En ese momento hubo voces muy críticas con la novela, pero la más interesante y autorizada de todas fue la de Germán Arciniegas, que rechazó la novela con la siguiente declaración: “Es un libro de historia lleno de inexactitudes”, sin darse cuenta de que estaba, precisamente, dando la definición –o por lo menos una- del género literario de la novela, tradicionalmente considerado: un libro de historia o de historias lleno de inexactitudes, en esa frontera en la que se mueve la

novela, entre la realidad de un suceso real o inventado y la ficción que el escritor de novelas añade al suceso histórico, al personaje central del relato o a todo el relato a lo largo y ancho de su extensión.

Y recuerdo ahora, al socaire de esta reflexión, que en las viejas redacciones de los periódicos en donde yo hice mi primera escritura, y en otros que en el ancho mundo he ido visitando año tras año y viaje tras viaje, había siempre o casi siempre un consejo con variantes, muy perverso, claro, que venía a decir en letras muy grandes: “No dejes que la verdad te impida escribir un gran reportaje”. O, en otra variante, todavía de mayor dimensión: “No dejes que la realidad te destruya tu Pulitzer”. Que es, en todo caso, lo que mi maestro Carlos Barral dice del escritor, incluso del poeta, en uno de sus versos más recordados por mí: “Miento, miento, todo el tiempo que no invento”. Parte de aquel vicio de escribir que el mexicano Salvador Elizondo, no en vano también periodista, es decir escritor en periódicos, plasmó en su novela *El grafógrafo* que sirvió de epígrafe a Vargas Llosa para su novela *La tía Julia y el escribidor*: “Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo ... etc”.

**Fernando Iwasaki***El cuento latinoamericano y el canon accidental*

**Cristina Díaz-Pinés (presentadora):** Tengo el placer de presentar a Fernando Iwasaki, y aunque yo sé que a quien queréis escuchar es a él, no a mí, no quiero dejar pasar la oportunidad de contaros unas cuantas cosas que he descubierto y que creo que os pueden servir de introducción y aperitivo de lo que viene luego.

Fernando Iwasaki nació en Lima en 1961.

Es licenciado por la Pontificia Católica del Perú y doctor por la Universidad de Sevilla.

Satisfecho de mezclar géneros como la ficción, la memoria y el ensayo, ha resuelto con brillantez títulos como *La caja de pan duro*, *El libro del mal amor* y *Un milagro informal*.

En *Ajuar funerario* demuestra, con la aproximación de lo doméstico y lo sepulcral y la voluntad de confundir ambos espacios -porque esa confusión deliberada y poética recorre el libro- que los fantasmas, las pesadillas, los ritos y las supersticiones nos pueden seguir asustando en pleno siglo XXI, casi como si estuviéramos aún en la infancia, al mismo nivel que los insomnios y las hipotecas.

En su última novela, *Neguijón*, nos quiere ofrecer la mirada de un latinoamericano actual sobre lo que fue el realismo mágico español del barroco.

Considerando la literatura como “el esparcimiento más turbador”, consigue conciliar, estancias entre sus pueblos más jóvenes (colaboraciones, prólogos, tertulias, artículos) con las de su propia creación literaria.

Y la verdad es que, en esta propuesta suya, con la que consigue "deleitamos y de paso instruimos", según palabras de Cabrera Infante, no le va del todo mal.

Así, es Premio de Ensayo Alberto Ulloa en 1987, Premio Copé de Narrativa en 1998, y, algo sorprendente por su deslinde con la ortodoxia intelectual al uso, Premio Fundación de Fútbol Profesional, por su obra *El sentimiento trágico de la Liga*

Definiéndose en su praxis como despreocupado de lo políticamente correcto, no duda en proclamar que para él lo primero es su familia y todo lo demás secundario.

Entre sus influencias, que rozan a veces lo cinematográfico, la música se alza impenitente, y casi en cada libro suyo, por propia y

voluntaria concesión, se desliza alguna referencia, explícita o soterrada, a los Beatles.

Desde los 90 ha venido colaborando con diversos medios periodísticos de amplio espectro y sin someterse a convenio regulador.

Ya por fin, en 1989, adopta a Sevilla -que no Sevilla a él-, donde le ha sido revelada una suerte de escritor de pueblo en San José de la Rinconada.

En este feliz acontecimiento sevillano destacan actividades como director de la revista literaria *Renacimiento*, la dirección de la Fundación Cristina Heeren de Arte Flamenco, así como sus columnas del diario *ABC*.

Es, pues, un peruano que sienta plaza como sevillano, que define a Sevilla como una de sus patrias, con la flor de la buganvilla, con el aroma de la dama de noche y con el tañido de una campana; un sevillano de vocación que pasea por los jardines del Alcázar, enseña la plaza de Santa Marta, se acerca al campo del Betis, disfruta con una soleá en Triana y sabe apreciar el jamón de pata negra.

Un escritor de pueblo, al que reconoce en la distancia por su dimensión humana, y del que echa de menos, en su ausencia, una rutina que nunca es rutina.

Fernando Iwasaki, con pinceladas orientales también, es sin duda, por su circunstancia vital y por su propia decisión, una síntesis de este conjunto de herencias y de este mestizaje lingüístico al que hemos venido a acercarnos en este congreso.

**Fernando Iwasaki:** Muy buenas tardes. Gracias, Cristina, por esa presentación tan divertida como generosa. Bueno, en realidad, al que no le guste el jamón él se lo pierde, y ahora habrán comprendido que no hay una gran exhibición de inteligencia por mi parte al hacer esa afirmación.

Yo adoro no sólo Sevilla. Comentaba, hace un momento en una entrevista, que vengo todos los años a Jerez con la Fundación Cristina Heeren para presentar un Premio de bulerías; lo hacemos en la Alamedita del Banco y después nos vamos a tapear al Barrio Santiago. O sea, que yo me siento también en Jerez, felizmente, como en mi casa. Porque así me hacen sentir siempre aquí.

Me siento además muy contento de poder colaborar en una actividad organizada por la Fundación Caballero Bonald, porque siempre

los hispanoamericanos hemos visto a Pepe Caballero Bonald como uno de los nuestros. Creo que es el único escritor español que, cuando apareció el *boom*, se encontraba entre las dos orillas, por su estancia en Colombia, por su conocimiento de la literatura hispanoamericana y, por supuesto, por su propia trayectoria dentro del mundo literario español. Caballero Bonald estuvo siempre entre esas dos orillas, y creo que era algo maravilloso que los latinoamericanos lo sintieran tan suyo como los escritores españoles. Creo que es el único que ha disfrutado de ese privilegio, y me hace muchísima ilusión poder estar aquí en una actividad convocada por una fundación que lleva su nombre.

Aquí pasa algo muy extraño, y es que yo estoy anunciado entre una sección de debates. Y, como ya me admitió Cristina que no vamos a debatir entre nosotros, debo pensar que mi función es o provocarles a ustedes o que, simple y llanamente, hagan ustedes “Fuenteovejuna” conmigo. Como en cualquier caso vengo preparado para las dos eventualidades, voy a tratar de hablarles sobre el cuento en Hispanoamérica. Voy a intentar ser un poco provocador, y temerario incluso en algunas afirmaciones, con idea de cumplir con lo que está previsto, y es que éste sea un momento de debate.

No pretendo discutir si el cuento es más importante que la novela o viceversa. Tampoco me mueve especialmente dolerme y rasgarme públicamente las vestiduras por el mucho o poco interés editorial que existe en España sobre el cuento. Es decir, ninguno de esos elementos es lo que yo quiero transmitir aquí. Considero que el género del cuento, la narrativa breve, tiene la suficiente importancia y dignidad como para que los escritores de cuentos no vayamos por distintos seminarios dando pena. Yo me siento muy contento de escribir relatos. Creo que me he formado literariamente leyendo relatos, y jamás se me pasó por la cabeza, mientras era un lector omnívoro, hacer distinciones entre la importancia del relato con respecto a la novela, o al revés. Por lo menos esto quiero dejarlo claro, en el sentido de que para mí el cuento es una de las formas de la narración, es una de las expresiones de la literatura y, como tal, me parece que no debo entretenerme en demostrarles que el cuento puede ser en sí más importante o no que cualquier otro género.

Pero, en cambio, sí quiero decir –y aquí empiezo propiamente con los temas que he preparado– que en la tradición literaria hispanoamericana, incluso en la tradición literaria en español, el cuento

siempre ha tenido una importancia muy especial. En el siglo XIX, casi simultáneamente en los Estados Unidos, en Francia, en España y en Hispanoamérica, surge lo que podríamos llamar el cuento, el relato. Es decir, mientras Edgar Allan Poe escribía sus *tales*, Baudelaire escribía sus pequeños poemas en prosa, Bécquer escribía sus leyendas, y en América, concretamente en el Perú, Ricardo Palma escribía las tradiciones peruanas. Esto es casi simultáneo, no hay una puesta de acuerdo ni en común entre estos cuatro escritores. Cada uno en su país, cada uno en su propio mundo, busca casi simultáneamente una expresión narradora nueva. Para Bécquer es la leyenda, para Palma es la tradición, Poe les llama simplemente *tales*, ni siquiera *short stories*, y para Baudelaire son pequeños poemas en prosa. Está naciendo el cuento breve, el relato tal y como lo conocemos. Otra cosa distinta es que en cada uno de estos lugares haya tenido una evolución diferente.

Pero creo que no exagero si incluyo en este grupo al peruano Palma, porque considero que fue en su momento un autor que tuvo una gran importancia. Cuando se celebra el cuarto centenario del Descubrimiento de América, en 1892, y se convoca en España, concretamente en Madrid, en Sevilla y en Huelva (en La Rábida) una gran reunión de los primeros directores de las Academias Hispanoamericanas, viene Palma desde el Perú. Ya era el autor de *Las tradiciones peruanas*; se presenta con aproximadamente cuatrocientas palabras que eran de uso corriente en América Latina y quería proponer que estas palabras fueran incorporadas al diccionario. No le aceptaron ninguna, pero había palabras como “editorial”, por ejemplo. En España entonces se le llamaba “artículo de fondo”, pero en América Latina ya se decía “editorial”, o se decía “titular”, o se decía “redacción”. Es decir, había palabras asociadas al mundo periodístico. No le echaron cuenta a Palma, y luego Unamuno sí escribe un largo ensayo sobre el español de América y rescata esas aportaciones de Palma y demanda que se le dé al español de América la importancia que según él tenía.

Quiero recordar que, además, en una novela que se escribió muy cerca de aquí, en Arcos de la Frontera, *Historias de una finca*, de los hermanos Cuevas, una bellísima novela que habla de la Hacienda San Rafael, hay un capítulo donde se habla de los únicos cuatro libros que había en esa casa, y, junto a dos tratados de economía y agricultura, había un ejemplar de *Las tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. Yo siempre he pensado que este libro tuvo en España una gran acogida,

como también la tuvo en Francia y en Inglaterra, y por eso me atrevo a incluir a Palma junto a los creadores del relato breve: Baudelaire, Poe y Bécquer.

Ahora bien, en las obras de estos autores que he mencionado se reúnen todos los temas, asuntos y géneros que ya caracterizan el cuento. Es decir, aparecen el terror, lo sobrenatural, lo fantástico, la historia, incluso el humor. Esta nueva forma de narración que surge tiene todos estos elementos en común ya en sus textos fundacionales. Por lo tanto, cuando aparece el cuento, se podría decir que no solamente está la lengua española presente, sino que hay al menos un autor hispanoamericano. Seguramente podría también añadir al brasileño Joaquín Machado de Asís y a algún escritor más, pero en este caso he preferido mencionar a Palma porque creo que su obra fue bastante popular y conocida en el siglo XIX.

Ahora bien, en América Latina el cuento siempre ha tenido una personalidad propia, una importancia que jamás ha sido puesta en entredicho, que jamás se ha discutido. Para empezar, algo que probablemente no ocurriría aquí, en el mundo literario o editorial español, es que el cuento en América Latina de por sí da prestigio literario. Alguien que sea escritor de cuentos, y solamente escritor de cuentos, puede pasar, por las virtudes y méritos de sus narraciones, a lo que sería la historia de la literatura. Y no solamente ser importante para la historia de la literatura, que es una cosa muy distinta, sino ser importante para la literatura. Esas son las dos cosas que me interesa destacar. Hay autores muy importantes para la historia de la literatura, y absolutamente insignificantes para la literatura. En el caso de los escritores de cuentos hispanoamericanos, son importantes para ambas disciplinas. El cuento concede prestigio, el cuento da valor literario. Autores como Monterroso, como Cortázar, como Borges, fundamentalmente son conocidos por su narrativa breve, aunque alguno de ellos haya publicado también alguna novela.

En segunda lugar, el cuento como género en Hispanoamérica siempre ha tenido una importancia en el mercado editorial, siempre ha sido un tipo de *producto* (y perdónenme la palabra cuando hablo de literatura, pero estaba hoy hablando de mercado editorial y creo que me expreso mejor si empleo estos conceptos), porque la gente busca los libros de relatos, los lectores buscan los libros de cuentos. En España casi siempre se dice que no ocurre así, que el lector español es sobre

todo un lector de novelas. En Hispanoamérica, no. Allí un libro de relatos puede ser un libro absolutamente celebrado, disfrutado, comentado, recomendado, aunque no sea una novela. Y algunos de los libros más importantes de la historia de las diferentes literaturas nacionales de América Latina son libros de cuentos.

Por lo tanto, se puede hablar de lectores de cuentos, de lectores de narrativa breve en América Latina. A veces esto, trasladado a España, es muy difícil de defender. ¿Quiénes son los lectores de cuentos? Un amigo mío editor de poesía, Abelardo Linares, siempre me dice que en España hay dos mil lectores de poesía. Ya publique uno en Pre-Textos, en Visor, en Hiperión, en Renacimiento, los lectores en España son dos mil. Y si a uno lo leen esos dos mil lectores, entonces uno es un poeta que pasa a ser conocido, comentado y puede ser reseñado. Ahora, en la novela, el número de lectores no tiene techo, da igual que sea un *best-seller* o que sea una novela que circula en circuitos minoritarios. ¿Cuál es el techo de lectores de una novela? Es muy difícil de precisar. Hay *best-sellers* que se han convertido en *long-sellers*; pienso por ejemplo en *Los pilares de la tierra*, que se ha publicado en español hace ya más de diez años y que sin embargo es un libro que sigue saliendo y se sigue vendiendo. Y estoy seguro de que con *El código da Vinci* y sus secuelas interminables pasará tres cuartos de lo mismo. Pero, felizmente, están *Soldados de Salamina* o las novelas de Javier Marías, o de Muñoz Molina, o de muchos novelistas hispanoamericanos que también tienen una vida muy larga. Calcular el número de lectores de una novela, y solamente por las ventas, es muy complicado.

En el caso de los cuentos, es más difícil todavía. Porque algunas ediciones no pasan de los tres mil ejemplares, no necesariamente se agotan, probablemente se saldan... Hoy en día a muchas editoriales no les gusta decir que han saldado, a algunos autores tampoco, y a veces los libros son hasta guillotizados. La Fundación de Mempo Giardinelli, en Argentina, trata de conseguir donaciones de estos saldos de grandes editoriales españolas, pero es que ni siquiera se quieren donar, que es una cosa que me extraña mucho. Yo, que he nacido en el tercer mundo, cuando me encuentro con esas noticias que dicen “los agricultores protestan por el cierre de no sé qué mercado y destruyen no sé cuántas toneladas de alimentos”, o “vierten no sé cuántos millones de litros de leche por las autopistas”, me pregunto por qué no los donan al tercer mundo. Bueno, pues con los libros es igual. Los libros, los textos es-

colares que no sirven de un año para otro, porque hoy en día hay que dibujarlos, pintarlos, etc., son guillotizados, destruidos. Ni siquiera son enviados, por ejemplo, a países hispanoamericanos donde, probablemente, un libro de tercero de primaria de matemáticas puede tener una vida mucho más larga. Pero ni aun así.

Así que esta idea del mundo editorial a mí me llena de perplejidad. Aquí no se puede calcular el número de lectores, pero en América Latina, sí. Allá salen los libros de cuentos -a veces el primer libro de los escritores, incluso de los consagrados, es de cuentos-, las ediciones se agotan y se siguen reeditando, e incluso existe el problema de la piratería. El problema de la piratería es gravísimo, sobre todo para los pobres editores que, haciendo muchísimo esfuerzo, publican un libro, para que luego venga un pirata de la edición y lo fotocopie, o lo clone directamente, y lo saque al mercado por un precio que es el cincuenta o el treinta por ciento del precio de tapa. Pero, curiosamente, a algunos autores les encanta ser pirateados porque es una especie de coquetería. Dicen: “mira, la gente busca mis libros, los piratean...”. Y hay vacíos legales terribles.

Pero, en cualquier caso, yo me quiero ceñir estrictamente a lo que me interesa destacar, que los libros de cuentos tienen lectores en Hispanoamérica, y un público lector que, además, es un público agradecido. Y yo les decía que muchos grandes autores hispanoamericanos comenzaron su andadura como escritores publicando libros de cuentos. Por ejemplo, Cortázar, *Bestiario*, en el año 1951; García Márquez, entre los años de 1947 y 1955, publicó muchísimos cuentos, que luego reunió en un libro titulado *Ojos de perro azul*; Jorge Edwards, que nos acompaña en estos actos y que hablará a continuación, publicó en 1952 un libro de cuentos, su primer libro, que se tituló *El patio*; Carlos Fuentes, en 1954, publicó un libro de cuentos, *Los días enmascarados*; Mario Vargas Llosa, en 1959, el libro de cuentos *Los jefes*; Cabrera Infante, en 1960, *Así en la paz como en la guerra*; o Alfredo Bryce Echenique, que no ha podido estar aquí pero que hace un par de semanas sí dio una conferencia en la sede de la Fundación Caballero Bonald, publicó *Huerto cerrado* en 1968. Es decir, autores cuya importancia en las letras hispánicas hoy en día nadie discute comienzan su trayectoria como escritores con libros de cuentos, con libros de relatos. Incluso todos los que he citado siguieron publicando relatos. García Márquez, después de ganar el Premio Nobel, publica los *Doce cuentos peregrinos*.

nos; Carlos Fuentes, con la dimensión universal que tiene, ha publicado libros de cuentos como *Inquieta compañía*, hace muy poco tiempo, *Cuentos de terror* o *El naranjo*, a comienzos de los 90. Han seguido apostando por la narrativa breve.

En España esto no es así. Aquí uno debe comenzar con una novela, y, cuando uno ya se convierte en un autor importante, escribe cuentos de verano para los periódicos. O sea, que el cuento en España es más bien una especie de peonada literaria de los veranos, pero no forma parte de un proyecto ambicioso, salvo honrosísimas excepciones de autores que me consta que sí practican el cuento con una gran vocación. Pero lo normal es que, una vez que uno sea ya un autor conocido, importante y famoso, escriba cuentos los veranos para los periódicos y los suplementos. Y yo les digo que en Hispanoamérica esto no es así.

Por otro lado, las antologías de cuentos, sobre todo de cuento hispanoamericano, tienen una importancia equivalente a la que han tenido en España las antologías de poesía. Si hablamos de la Generación del 27, es porque hubo una antología: la famosa antología de Gerardo Diego, donde se hablaba de esta promoción de poetas. Si hablamos de la Generación del 50 y si hablamos de los Novísimos, es porque hay una antología que permite que todos estos poetas y estos nombres vayan a un primer plano. Y ya no digo más sobre la poesía de la experiencia y las últimas corrientes que hay, porque creo que todos tenemos en la cabeza dos o tres antologías. En el caso de Hispanoamérica, las antologías de cuentos, de relatos, tienen una importancia semejante. Puedo mencionar alguna antología preparada para el mercado español, por ejemplo la que José Miguel Oviedo hizo para Alianza Editorial, tanto para Libros de Bolsillo como para Alianza Universidad, una especie de antología crítica del cuento hispanoamericano. Pero éste es un caso raro porque es una antología encargada desde España para dar a conocer, desde una perspectiva histórica, a diferentes autores. Yo más bien quiero hablarles de unas últimas antologías que han sido muy influyentes en los estudios más recientes sobre literatura hispanoamericana y, en concreto, narrativa breve. Por ejemplo, una que hicieron en Chile los escritores Alberto Fuguet y Sergio Gómez que se titulaba *McOndo*. Obviamente es un juego de palabras con “Macondo”, lugar literario mítico de *Cien años de soledad*, y “Mc” —como *McDonald*—, con el que Fuguet y Gómez quieren hacer una crítica sobre lo que ellos entendían como el indigenismo o el realismo mágico. Si les soy

completamente sincero, ni Fuguet ni Gómez les contaron a los autores que habían invitado a la antología que iban a escribir un prólogo tan polémico y tan duro. De hecho, algunos de los narradores antologados en *McOndo* se asustaron mucho y salieron haciendo declaraciones de que ellos no suscribían ese prólogo, etc. Pero la verdad es que *McOndo* sigue siendo una antología muy citada, de la que se habla en los lugares más inverosímiles: en Alemania, en Inglaterra, en Moscú... Cuando hay encuentros de escritores y uno conoce a hispanistas de otros lugares, siempre tienen esta antología en la cabeza.

Ya en España, y para la editorial Lengua de Trapo, Eduardo Berra, que es un profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, hizo una antología llamada *Líneas aéreas*. En ella participaban alrededor de ochenta escritores latinoamericanos. Era una antología muy extensa, muy amplia. Es un muestrario muy útil. Si alguien quiere saber un escritor paraguayo, hondureño, nicaragüense..., pues esta antología es bastante útil. Lo que ocurre es que no necesariamente un criterio geográfico tiene que ser el más acertado. Llega un momento en que uno no sabe si al narrador guatemalteco o al narrador peruano lo han puesto por cuota o porque realmente tenía que estar allí. Pero *Líneas aéreas* no deja de ser también una antología citada y recomendada.

Más recientemente, el escritor argentino Andrés Neuman, que vive en Granada, hizo una antología para Páginas de Espuma que se titulaba *Pequeñas resistencias*. En esta antología ya el número de autores es muchísimo menor, no llega a veinte. Y en ella, Neuman pide a cada uno de los escritores invitados que haga una especie de presentación de su obra y de su manera de entender el cuento, la narrativa breve. Y además, esta primera antología de *Pequeñas resistencias* ha servido para que estén saliendo varios nuevos tomos. Porque el primer tomo estaba dedicado a narradores en español residentes en España, donde mezclaba tanto a autores latinoamericanos como españoles. El segundo tomo es de autores latinoamericanos, pero de Centroamérica y del Caribe. El tercer tomo es de los escritores llamados andinos. Habrá un cuarto tomo para los escritores del Río de la Plata. Habrá un tomo futuro para los autores en español de los Estados Unidos, que no hay que perder de vista a este personal, porque Estados Unidos es el segundo país del mundo donde más se habla español (España es el tercero y México el primero). Como ya hay gente que escribe en español en los Estados Unidos, en Páginas de Espuma les van a dedicar un tomo de *Pequeñas resistencias*.

Y no puedo dejar de mencionar algunas editoriales españolas que, bien desde España o a través de sus delegaciones en Hispanoamérica, también apuestan mucho por el cuento. Por ejemplo, Alfaguara, Tusquets, Seix Barral. En el caso de España, especialmente Páginas de Espuma y también quiero citar lo que está haciendo la editorial Siruela, que desde el año 2002 viene publicando casi anualmente un tomo muy gordo dedicado a un país. De manera sorprendente, el primer tomo fue dedicado a República Dominicana. Se trataba de un libro muy gordo, una antología de autores de cuentos dominicanos. Hay un tomo también de autores argentinos, y se está preparando el tomo de los escritores chilenos. Pero uno más o menos puede imaginarse que en Argentina, como es lógico, haya muchísimos narradores de cuentos. Sin embargo lo de República Dominicana fue una sorpresa y el libro no tiene desperdicio. Es estupendo y va por la tercera edición. Lo que quiere decir que no es tan cierto que no interesen los cuentos. Y mucho menos los de República Dominicana.

Y así como existen editoriales que prestigian el cuento, también hay algunos premios dedicados exclusivamente a cuentos. No voy a hablar ni del “NH”, ni del “Hucha de Oro”, que son premios españoles, con solera, sino que quiero hablar de dos premios que se conceden fuera de España —algunos ganados por autores españoles— y que en Hispanoamérica tienen muchísimo prestigio. El primero sería el “Premio Juan Rulfo”, convocado por Radio Francia y “La maison de Mexique”, en París (como si fuera el Instituto Cervantes pero de los mexicanos). Convocan este premio desde los años 70 y, para el nivel de vida latinoamericano, es un premio absolutamente millonario (son como unos diez mil dólares, unos ocho mil y pico de euros, que no está nada mal). En América Latina el “Premio Juan Rulfo” es un premio muy prestigioso, económicamente muy apetecible y ha sido ganado por los escritores hispanoamericanos más sobresalientes.

El segundo es un premio argentino de relatos o de cuentos del diario *La Nación*. Y aquí tengo que hacer un inciso porque ese premio ha sido ganado por dos autores españoles, andaluces, de la provincia de Cádiz, y además uno de ellos de Jerez. Lo ganó Fernando Quiñones (de Chiclana como ustedes saben, flamencólogo o flamencólico, como quieran) y le mereció unos grandes elogios de Borges. Y además a mí me alegra también que Fernando Quiñones tenga hoy una Fundación y que su obra se esté revalorando, porque los elogios de Borges, aunque

parezca mentira, aquí le perjudicaron mucho. Y es que cuando todo el mundo desea que alguien como Borges diga algo bueno de uno, resulta que Borges elogió tanto a Fernando Quiñones que algunos dijeron: “seguro que lo elogia para fastidiarnos a nosotros”. De modo que no le echaron cuenta durante años a Fernando Quiñones, que es desde luego un extraordinario escritor y un hombre de una conversación increíble. El segundo escritor español que gana este premio es de Jerez: Juan Bonilla. Juan Bonilla gana el “Premio de Relatos de La Nación de Buenos Aires” y, cuando publica *El que apaga la luz* en Pre-Textos (prácticamente su segundo libro, porque el primero fue *Veinticinco años de éxito*), en la solapa del libro decía que de lo que se podía sentir Juan más orgulloso era de este premio, porque en América Latina es muy importante.

Con todo esto que he explicado, se puede demostrar cómo el cuento, la narrativa breve, el relato, sí es un género que da prestigio y valor literario en América Latina. Y hago aquí un pequeño paréntesis. En España hay muchísimos premios de relatos. Algunos más municipales que literarios, pero no importa. Son premios donde han hecho carrera muchos escritores. Por ejemplo, uno que ha fallecido hace poco, que era el chileno Roberto Bolaño -para mí, un espléndido escritor-. Bolaño vivió durante años de ganar premios de cuentos convocados por unos ayuntamientos perdidos de la geografía española. Lo mismo podía ganar el “Premio de Cuentos Queso de Albacete”, que podía ganar el “Premio de Cuentos Ciudad de Dos Hermanas”. Pero a mucha honra y siempre bien recibidos, porque eran los premios que le permitían llegar a fin de mes. Si ustedes leyeron *Soldados de Salamina*, recordarán que el protagonista de la novela conoce a un vigilante de un camping, y que ese vigilante le habla del antiguo soldado republicano, Miralles, que vive en Francia. Pues ese vigilante del camping aparece con nombre y apellidos: Roberto Bolaño. Y de verdad Roberto Bolaño para poder vivir tenía que desempeñar los trabajos más inverosímiles. Uno de ellos, vigilante de camping. Y si no hubiera sido por la cantidad de premios de cuentos que se convocan en España, autores como Roberto Bolaño no hubieran podido sobrevivir.

Me sirve mencionar a Roberto Bolaño porque dentro de un momento voy a citar a un escritor argentino a quien Bolaño le dedica un cuento espléndido. Pero, en cualquier caso, creo que hasta aquí he podido explicarles de manera más o menos exhaustiva por qué en América Latina los cuentos son tan importantes.

Y ahora voy a hablarles de alguien que, además, ha contribuido a que el cuento sea especialmente importante, y es Jorge Luis Borges. Borges —y aquí voy a tratar de generar el posterior debate— es el gran clásico de la Lengua Española después de Cervantes. Esto es algo sobre lo que podríamos después discutir, pero, si uno toma el libro de Harold Bloom, *El canon occidental*, con cuyo título yo juego en el título de esta charla, verá que prácticamente sólo incluye dos autores en español. Uno es Cervantes, el otro es Borges. Aunque mencione a Lorca, a Octavio Paz o a Rulfo (porque a García Márquez no lo menciona). Es decir, los dos grandes autores de Lengua Española de todos los tiempos, para Harold Bloom, son Cervantes y Borges. Borges, indudablemente, por los relatos, por los cuentos. Borges es un autor que ha construido un mundo a partir de los cuentos. En el caso de Cervantes, evidentemente por *El Quijote*. Yo les prometo hablar poquito de *El Quijote* porque ya tenemos sobredosis, pero para mí siempre ha sido un libro de cuentos. Y una de las razones por las que estoy persuadido de que se conoce poco *El Quijote* es porque siempre lo hemos leído fragmentariamente y por capítulos. Nos conocemos el capítulo de los molinos, el de los leones, el de las bodas de Camacho, cuando mantearon a Sancho... Pero luego hay otros capítulos que están como difuminados en la memoria, y es porque hemos hecho una lectura fragmentaria porque *El Quijote* lo consiente, porque es también una suma de historias, una suma de episodios muy bien hilvanados por Cervantes. Y, por tanto, funciona también como un libro de cuentos. No es mi deseo hablar de *El Quijote*, pero sí generar un poco de debate. De modo que Cervantes y Borges son los dos autores de habla hispana más importantes de todos los tiempos, y no sólo porque lo diga Harold Bloom, sino porque ahí están las ediciones, los estudios, las tesis y las influencias sobre otros autores de otras lenguas, que en el caso de Cervantes están más que comprobadas y en el caso de Borges lo vemos en autores como Salman Rushdie, Umberto Eco, Italo Calvino en su momento, Kundera y muchísimos más.

El mundo borgiano está fraguado a partir de cuentos, a partir de narraciones breves. Hay cuentos en *El libro de arena*, en *El Aleph* y en *Ficciones* que tratan temas filosóficos, religiosos, literarios, y con miradas distintas que permiten que se pueda hablar de *temas* dentro de la narrativa borgiana. Y estos temas borgianos (el tiempo, la circularidad, la eternidad, etc.) han influido en otros autores. Y a partir de

relatos, de cuentos: no le ha hecho falta a Borges escribir una novela para formar parte de ese canon occidental.

Sin embargo, y ya para terminar, quiero hablarles no sólo del canon occidental, sino también de un canon accidental. Yo querría participarles los que desde mi punto de vista van, junto con Borges, en la narrativa breve hispanoamericana y que sobre todo me encantaría recomendarles. No he querido dar una charla filológica, ni erudita, ni académica, ni profesoral. Lo que quiero es transmitir entusiasmo o generar antipatía. Cualquiera de las dos cosas me daría igual, pero crear un clima de interés (o de rechazo, según) sobre estas cosas que yo me tomo con pasión.

¿Quiénes podrían ser estos integrantes de un canon accidental y, por lo tanto, latinoamericano de narrativa breve, de cuentos? En primer lugar, Juan José Arreola. Juan José Arreola es un escritor mexicano ya fallecido. Sus cuentos completos han sido publicados por Alfaguara, pero está editado en muchísimas editoriales. Tiene un libro estupendo que se titula *Bestiario*, igual que el de Cortázar. Y créanme que si leen cualquier libro de Arreola no les va a decepcionar.

También de México, Juan Rulfo, que es más fácil porque solamente voy a mencionar sus dos únicos libros: *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. Aunque este último es una novela muy corta. De hecho, siempre vienen en el mismo libro las dos obras. *Pedro Páramo* vendría a ser lo que los franceses llaman una *nouvelle*, o sea, un cuento largo.

En tercer lugar, Alejo Carpentier, que es de sobras conocido por todos ustedes como novelista. Pero yo les quiero recomendar un libro de cuentos de Carpentier que se llama *Guerra del tiempo*, que sólo tiene tres relatos. Ahora, los tres son maravillosos, los borda. Es una cosa increíble lo que Carpentier consigue con estos cuentos, y particularmente les recomiendo uno, que se titula “Viaje a la semilla”. Si no encuentran el libro de cuentos de Carpentier, quizá puedan buscar por Internet “Viaje a la semilla”. Bájense el cuento, imprímanlo, léanlo. Para mí lo importante de esta charla es poder decirle algunos nombres, y basta con que ustedes se queden con dos o tres y quieran leerlos, para que tenga sentido el que estemos aquí hablando de literatura. Aparte de que yo parto de la base de que aquí estamos los convencidos, que aquí no hay que venderle a nadie la moto de que leer es bueno y que lo que hacemos es intercambiarnos las cosas que nos gustan.

Después de Alejo Carpentier, quiero citar a Julio Ramón Ribeyro. Ribeyro también publicó novelas pero sobre todo es conocido, recordado y celebrado por sus cuentos. Aquí en España, felizmente, se le ha revalorizado mucho y sus cuentos completos están en Alfaguara. Hay una antología muy buena en Tusquets que hizo Alfredo Bryce, otra en Cátedra —o sea que estoy hablando de un libro muy asequible, lo digo porque seguro que aquí hay más de un profesor de literatura que sabe que los libros de Cátedra tienen una buena introducción, un estudio preliminar, notas, etc. y no son caros—, también está en los Clásicos de Castalia —otra edición muy válida para institutos o para consumo personal—. Pero, en el Perú, los cuentos completos de Ribeyro salieron en cuatro volúmenes con el título de *La palabra del mudo*. Esto parece un oxímoron. Pero Ribeyro era un hombre muy tímido, muy callado, y siempre decía que lo que deseaba era que sus cuentos, su literatura, le dieran voz a los que no la tenían. Y por eso elige el nombre de *La palabra del mudo*. Yo estudié en el mismo colegio donde estudió Ribeyro. Hay una novela de Vargas Llosa, *Los cachorros*, en la que, en un colegio, un perro muerde a un muchacho en los genitales; literalmente lo castra. Ése era también el colegio, mi colegio. Ribeyro era un hombre tan tímido que cuando se hizo una especie de almuerzo de ex alumnos (porque cuando yo terminé mis estudios el colegio cumplía cincuenta años, pretexto de gran borrachera, todos querían reencontrarse...), él llegó allí todo flaco como era, silencioso, y sus amigos, que a esas horas ya tenían varios kilómetros de juerga recorridos, con esa dicción propia y atropellada de los que han bebido unas cuantas copas de más, le decían: “Y tú, Ribeyro, ¿a qué te dedicas?” Y Ribeyro dijo: “Bueno, yo soy escritor”. Entonces uno lo miró y le dijo: “¡Escritor! Ah ya: Shakespeare, Chocano, esas cosas...”. Que es como decir Lope de Vega, Cervantes, etc. O sea la idea de que Ribeyro fuera escritor era una cosa que ni sus compañeros de colegio, ni sus amigos imaginaban. Ribeyro era un hombre al que le encantaba pasar de puntillas y desapercibido. Y es una pena, porque todo el reconocimiento importante prácticamente le ha venido después de muerto.

Después de Ribeyro, no puedo dejar de citar a Augusto Monterroso. Toda su obra está en Alfaguara, en Oveja Negra, en Seix Barral... Además es Premio Cervantes.

Por supuesto, también tengo que mencionar a Julio Cortázar, argentino, al igual que Adolfo Bioy Casares.

Pero ahora voy a citar a tres narradores argentinos que quizás sean menos conocidos, pero no por eso menos fascinantes en su literatura. Uno de ellos es Marco Denevi. Es muy difícil encontrar sus libros en España. Felizmente, hay una colección en Cádiz, la Colección Calembé –de la Fundación Municipal de Cultura–, que ha editado uno de sus libros, *Falsificaciones y otras historias*. Por lo menos ése creo que se puede encontrar sin problemas. Pero Marco Denevi es un escritor fabuloso.

Otro argentino que también es un extraordinario escritor de cuentos es Osvaldo Lamborghini. Toda su obra está en dos volúmenes que fueron publicados en Barcelona y Buenos Aires simultáneamente con un título muy simple: *Novelas y cuentos* (novelas tenía una, pero cuentos muchísimos), una edición preparada por el escritor César Aira, y está muy bien. .

El tercero que voy a mencionar se llama Antonio Di Benedetto –Italia está llena de apellidos argentinos...-. Es un escritor que vivió en España. Fue torturado por la guerra sucia, por los militares argentinos, estuvo preso, logró salir, vino a España y estaba prácticamente en la miseria. Se dedicó, para poder sobrevivir, a presentarse a todos los concursos de cuentos que veía en los periódicos. Si el Ayuntamiento de Torreveja convocaba el Premio de Relatos Ciudad de Torreveja, en el que los cuentos debieran versar sobre la historia de Torreveja o sus monumentos importantes, pues Di Benedetto escribía un cuento ambientado en Torreveja. Si se convocaba, por ejemplo, el Premio Ciudad de Bormujos, para cuentos ambientados en Bormujos o que traten de la historia de la localidad, sus costumbres y su gastronomía, cambiaba el cuento de Ciudad de Torreveja y lo adaptaba a Bormujo. Y lo ganaba, claro, porque era un gran escritor. Aunque a veces tampoco los ganaba, cosa que era increíble. Pues resulta que Roberto Bolaño conoció a Di Benedetto en una ceremonia de premiación de uno de estos concursos, en el que él ganó y Bolaño quedó tercero. Y a partir de allí se compincharon y siempre se mandaban los recortes para saber qué premio se convocaba. Si se trataba de un premio en La Laguna de Tenerife, entonces uno le mandaba al otro, a vuelta de correo, la convocatoria con las bases del premio de Chiclana. De esa manera, estaban siempre presentándose a todos los premios. El caso es que Di Benedetto regresa a la Argentina, donde muere. Y Bolaño escribe un cuento maravilloso que se llama “Sensini”, que es el primer cuento de un

libro de Bolaño editado en Anagrama titulado *Llamadas telefónicas*. Si ustedes logran leer este cuento, sepan que está dedicado a Antonio Di Benedetto. No lo dice, no lo especifica, pero a los que hemos conocido esa historia nos resulta un cuento conmovedor. Y a los que, además, supimos que, mientras Bolaño escribía ese libro, Di Benedetto estaba desahuciado y no le quedaba más futuro que la muerte, nos parece más conmovedor todavía. Porque el protagonista es, efectivamente, es un escritor mayor, muy pobre, que sabe que lo que le espera es el olvido y que sólo puede mantener a su familia ganando concursos literarios de remotos y perdidos ayuntamientos españoles. Créanme que se trata de un cuento conmovedor .

Y ya para terminar, dos escritores más de cuentos, uruguayos en este caso. Horacio Quiroga, muy conocido porque sus cuentos están en muchas antologías y en muchas ediciones, y Felisberto Hernández.

Éstos serían, en mi modesto, arbitrario y seguramente temerario criterio, los autores de cuentos que formarían parte de este canon accidental o latinoamericano, y que ahora voy a repetir: Juan José Arreola, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Julio Ramón Ribeyro, Augusto Monterroso, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Marco Denevi, Antonio Di Benedetto, Osvaldo Lamborghini, Horacio Quiroga y Felisberto Hernández.

Por supuesto que hay muchos más autores con muchísimos libros de cuentos, pero yo creo que aquí de lo que se trata es de compartir entusiasmo, ilusión, y estoy seguro de que los buenos libros llevan a otros libros y, si leen a estos autores, terminarán leyendo a los que me dejo en el tintero. Y creo además que, leyéndolos a ellos, estaría más que justificada la hora que les he hecho perder aquí, en Jerez. Muchas gracias.

**Público:** Yo sólo quería añadir algo porque también soy latinoamericana, brasileña, y en mi país es igual. Tenemos grandes escritores de cuentos, e incluso en la Universidad se estudia un curso dedicado al cuento. Y quería añadir que, además de todo eso, hay también textos que son como poéticas del cuento, muy bonitos, de Quiroga, de Piglia, de Cortázar, que escriben muy bien e intentan justificar la importancia del cuento, e incluso decir cómo contarlos. Nada más y muchas gracias.

**Fernando Iwasaki:** No, gracias a ti. Y me alegro de haber recordado a Joaquín Machado de Asís, que es un gran escritor de cuentos.

**Público:** En su presentación, Cristina Díaz-Pinés mencionó algo que yo no había escuchado en mi vida y que me ha llamado la atención, por eso quiero saber qué es: el realismo mágico español del barroco. No lo había oído nunca.

**Fernando Iwasaki:** Lo que ha citado Cristina tiene que ver con una novela que he publicado hace poco. Se trata de una novela que tiene que ver con un pensamiento que hace muchos años que estoy tratando de poner en orden. Para mí, el barroco español es lo más parecido a la mentalidad del realismo mágico hispanoamericano, haciendo además la salvedad de que yo creo que los latinoamericanos no inventamos el realismo mágico. Por ejemplo, en *El bosque animado* de Wenceslao Fernández Flórez —que, si no me equivoco, es de la década del 40- ya hay una serie de gallegos que caminan por los bosques y hablan con fantasmas, y todavía no se había escrito *Cien años de soledad*. Alvaro Cunqueiro, en las novelas ambientadas en ese ambiente galaico, también describe un mundo de realismo mágico. Pero concretamente lo del barroco estaba relacionado con lo que narraba mi novela. Mi novela trata de un gusano imaginario, pero que sin embargo estaba en todos los libros de medicina del siglo XVI, un gusano que se llamaba el negujón y que supuestamente era el que picaba los dientes y las muelas, porque como había esta visión un poco hortofrutícola de la vida (la fruta, los gusanos, etc.), cuando veían los agujeros en las muelas, estos hombres —sobre todo frailes y médicos del siglo XVI— pensaban que eran provocados por un gusano. Y si ustedes se fijan, en el *Diccionario de autoridades* —que es prácticamente el primer diccionario de nuestra lengua, de 1732-, en la entrada correspondiente a “negujón” dice: “En los dientes se engendra un gusanillo que llaman negujón”. Creer que en los dientes había un gusano implicaba para la terapia de las muelas un *modus operandi* destinado a cazar el gusano. Imagínense ustedes los dolores de muelas de esas épocas y que viniera el sacamuelas con clavos calentados que se introducían por los agujeros; o los flemones, que se pensaba que eran madrigueras de gusanos, y entonces hacían un corte en la mejilla (por supuesto dejaban la cara estropeada ya para los restos). Y a partir de ahí, había toda una terapia según la cual cada razonamiento era más descabellado que el otro. Yo en el libro sólo hablo del gusano, pero cualquier texto, *El Buscón*, *El Quijote*, *El lazarrillo de Tormes* y, por supuesto, *El símbolo de la fe* de Fray Luis de Granada

o cualquier libro místico de aquella época, parecen libros del realismo mágico. Fray Luis de Granada, por ejemplo, en el *Libro de la oración y la meditación*, explica qué procedimientos e incluso qué alimentos hay que tomar para poder tener una visión del cielo, del infierno y del purgatorio, y poder viajar por estos mundos, para salvar a las almas del purgatorio, en concreto. Este pensamiento, que es un pensamiento delirante, es propio del realismo mágico. Lo que pasa es que en esa época a la gente la llevaban a la inquisición y hoy te llevan a la televisión, porque cuando alguien viene con estas ideas extrañas inmediatamente va a *Crónicas marcianas* y le hacen una entrevista.

Cuando yo era niño, mi abuela me llevaba –y yo tengo escrito por eso un libro de cuentos de terror, dedicado a mi abuela y a las monjitas de mi colegio- a ver un crucifijo que tenía en la cómoda de su cuarto y me decía: “Cuando mientes, le aprietas la corona de espinas”. Claro, yo me quedaba mirando y sentía una culpabilidad enorme porque mentiras tenía unas pocas. Este pensamiento que me transmitía mi abuela en el año 1964 ó 1965, trasládenlo ustedes al siglo XVI. Imagínense: viene el sacamuelas con un instrumento que se llamaba el *gatillo*, una suerte de tenazas con las que, cuando tiraba de las muelas –que estaban todas carcomidas-, lo más normal era que se rompieran. Y entonces había otro instrumento que se llamaba el *descarnador*, que, como su nombre, indica servía para escarbar y sacar las raíces. Pues bien, ¿cómo se enfrenta el hombre del siglo XVI al dolor? Se enfrenta a través de la fe; tiene que articular un razonamiento más o menos escatológico donde le dicen: “Cristo en la cruz sufrió por los pecados de todos los hombres. Por lo tanto, esa muela que se te vamos a arrancar, no te tiene que doler nada”. Ahora bien, he puesto el ejemplo de la muela pero podía haberlo puesto de amputaciones de piernas o de otros miembros. Por eso es que la inquisición perseguía la blasfemia, porque, cuando a la gente le dolía algo, soltaba una expresión malsonante y, según los libros de medicina de la época –no de teología, sino de medicina-, sólo se podía blasfemar con tres dolores: el dolor de muelas, el dolor de cólico nefrítico (que le llamaban dolor de piedra) y el dolor de hemorroides. La mujer tenía que aguantarse en el parto, no podía chillar, porque, según la mentalidad machista de la época, y como dice la Biblia, la mujer tenía que expulsar con dolores su descendencia. Pero, además, ¿cómo era la higiene del siglo XVI, esas bocas, esos pelos, etc.? Las almorranas

y muchas otras cosas más eran absolutamente normales. Y todo ese pensamiento discurría por unos cauces que yo me he atrevido a definir como de realismo mágico. Y como el protagonista de mi novela es un gusano, me parecía muy poético decir que la mariposa latinoamericana del realismo mágico fue alguna vez un gusano barroco español.

**Jordi Gracia (entre el público):** Yo me sumo activamente a todos tus entusiasmos y complicidades con la cantidad de cuentistas que han mencionado y los que no, que evidentemente son más. Lo que me choca un poco y me sorprende es que sigamos repitiendo una idea un tanto fosilizada con respecto a si la literatura española ha generado o no cuentistas. La verdad es que, mientras hablabas, sobre todo cuando has mencionado a esos autores hispanoamericanos de primerísimo nivel, desde García Márquez a Cortázar, que habían sacado sus primeros títulos como cuentistas, he ido haciendo un repaso mental en escritores de primera fila españoles desde la segunda mitad del XIX, y casi todos me salían con cuentos. Y con libros de cuentos, además, no precisamente menores. No quiero hacer el recuento ahora pero, por ejemplo, desde Clarín a Pío Baroja (su primer libro, *Vidas sombrías*). Los cuentos de Clarín eran lo más conocido de su obra –aparte de la crítica literaria–, no evidentemente *La Regenta*. Y desde ahí la lista es interminable: Juan Benet empieza con un libro de cuentos, Sánchez Ferlosio (de hecho, *Alfanhuí* es una *nouvelle*, no una novela), Carmen Martín Gaité, Ignacio Aldecoa, Fernández Santos. Si nos vamos al presente, el propio Cercas que has citado lo primero que publica es un libro de cuentos. La lista es muy larga. Como tú venías con ganas de provocación, y me parece muy bien y las comparto, planteo: ¿dónde está el motivo de que nos hayamos olvidado o hayamos menospreciado en la sociedad literaria española un género que ha tenido un cultivo, una tenacidad, una presencia en revistas, colecciones..., que no ha estado fuera del mercado literario, que ha existido de verdad? ¿Por qué, sin embargo, seguimos con la noción de que o hay que reivindicar el cuento literario español, o no existe? En realidad, si hacemos ese recuento, encontramos que no sólo existe, sino que además es bueno. No sé si tan bueno como Ribeiro, o como Rulfo, o como Arreola. Hasta ahí no me atrevo, eso es otra consideración. Pero lo que me choca es que sigamos repitiendo la idea de que el cuento no ha tenido una presencia literaria cualitativamente respetable desde finales del XIX. Y lo que me planteo es por qué existe esa dificultad para reconocer que existe.

**Fernando Iwasaki:** Mil gracias por la pregunta. Yo no creo que haya puesto especialmente énfasis en eso, porque de hecho el título de mi charla era sólo sobre América Latina. Si yo tuviera ahora mismo que hablar sobre el cuento en España, estoy absolutamente de acuerdo en todo lo que has mencionado, porque en España siempre ha habido autores de cuentos. Comencé citando a Bécquer como uno de los fundadores del relato, y de él en adelante claro que ha habido continuadores. La revista *Quimera* hizo una gran encuesta el año pasado sobre el cuento. A mí me preguntaron por los diez libros de cuentos de autores españoles que yo consideraba más importantes, y por supuesto que cité a Miró, que tiene unos cuentos maravillosos, a Cunqueiro, a Perucho... A Aldecoa, por ejemplo, no lo mencioné, pero sí a Wenceslao Fernández Flórez que tiene un libro titulado *Tragedias de la vida vulgar*, del año veintitantos, que es magnífico, a Juan García Hortelano, a Quiñones. Es decir, creo que siempre ha habido una buena cantidad de grandes escritores de cuentos en España, y por eso más bien lo que me choca es que los editores digan que el cuento en España no interesa o no vende. Y dije al principio que no iba a entrar en este punto, simple y llanamente porque considero que no tengo por qué persuadir a nadie del valor del cuento, ni me parece bueno que los escritores de cuentos vayamos –como dicen mis amigos flamencos- mendigando por ahí. Creo que el cuento de por sí tiene dignidad, de por sí tiene valor y, si yo ahora tuviese que hacer un brevísimo inventario de estos buenos libros de cuentos que hay en España, simplemente con autores contemporáneos, mencionaría a Javier Marías -que tiene un extraordinario libro de cuentos, *Mientras ellas duermen-*, a Juan Bonilla, al que ya he citado... El libro de Cercas que mencionabas me imagino que será *El móvil*, que salió en Sirmio y que tiene tres o cuatro cuentos que, además, contienen en germen *Soldados de Salamina*, *El inquilino* y *La velocidad de la luz*. Y están Vilá Matas, por supuesto, o Quim Monzó, que para mí es escritor en español aunque el quiera escribir en catalán (si quiere escribir en catalán, es su problema, pero yo lo leo en español), etc.

Yo quería, ya para terminar, leerles un texto de Denevi, porque me parece una especie de parodia de estas reuniones como las que estamos celebrando aquí, y yo creo que es bueno reírse de uno mismo. Es un cuento que se llama “Misterios de la creación literaria”, y dice:

“Como en la mesa redonda intervendrían tres monstruos sagrados, la concurrencia era mucha y, como el salón es un pañuelo, los con-

currentes parecían todavía más. Nombraré a los monstruos sagrados por orden de fama: Silvia Lefort, la novelista; Delfín Bárquez, el crítico; Narciso Gargulián, el poeta. Un cuarto personaje, la actriz y profesora de declamación Aximia del Casal (en prosa se llama Herminia Casali), oficiaría de moderadora del panel. Las personas que colmaban el salón habían sido reclutadas entre: uno, los amigos de Silvia Lefort; dos, los enemigos de Delfín Bárquez; las enamoradas de Narciso Gargulián; cuatro, los intelectuales que ni ebrios, dormidos o en estado de coma dejan pasar la oportunidad de exhibirse en público; cinco, las discípulas de Aximia del Casal, quien, no satisfecha con perpetrar la recitación, hace proselistimo; seis, las viejas y viejos que concurren a todas las conferencias y mesas redondas, miran, no sé si también oyen, aplauden y se van sin que se les altere una impavidez melancólica de estar por encima de las vanidades del mundo”.

Esto sigue de una manera muy divertida explicando cómo transcurren las mesas redondas, y crean que casi siempre es una historia muy parecida a la que hemos protagonizado hoy.



**Jorge Edwards***Lectores leídos, escritores contados*

**José Manuel Caballero Bonald (Presentador):** Jorge Edwards es con toda seguridad el más notable novelista chileno vivo, y uno de los más destacados de Latinoamérica. Nacido en Santiago en 1931, se licenció en Derecho –supongo que por imperativos familiares–, y se dedicó a escribir lo antes que pudo. Bueno, todo eso, su copiosa biografía, la relación de sus libros publicados, sus andanzas como diplomático por medio mundo, se puede consultar en cualquier manual de literatura o, según los últimos adelantos de la técnica, en Internet. Mis palabras de ahora sólo quieren ser de salutación, de bienvenida.

Celebro de manera muy especial que Jorge haya vuelto a Jerez, a la Fundación, para hablarnos de sus experiencias como novelista o como lector. Siempre he mantenido con él una magnífica relación. Es posible que discrepemos de algún matiz ideológico, pero eso es incluso saludable y creo que coincidimos en todos los demás, que son muchas cosas. Quiero decir que sabemos muy bien que la amistad es una de las cosas más serias, más irrefragables que nos van quedando, y a partir de ahí nuestra relación, repito, es muy afectuosa. He convivido con él en distintas ocasiones y lugares, y después de esos encuentros siempre he tenido la sensación de haber aprendido una lección de inteligencia y de cortesía, dos cosas absolutamente inmejorables.

Jorge es un magnífico conversador y sabe contar muy bien las historias, ya sean inventadas o verdaderas, que eso es lo de menos. Maneja admirablemente la ironía y gusta de la noche, del whisky, de las compañías femeninas, de las risas, de la memoria oral y de las exploraciones en la vida. De modo que todas esas circunstancias nos han servido para afianzar nuestro afecto, que ya era mucho, a lo largo de los años. Yo soy más viejo que él, aunque no lo parezca.

El último libro que yo he leído de Jorge es el último, naturalmente, que ha publicado, *El inútil de la familia*. No sé si es la mejor novela de Edwards, pero a mí como lector me dejó una huella imborrable, la recuerdo perfectamente, y eso, aparte de meritorio, es muy significativo. Es una novela sumamente divertida y a la vez sumamente seria. Edwards dejó dicho en su discurso de recepción del Premio Cervantes que “en el autor del Quijote hay un elemento de compasión profunda, de humanidad, de ironía, una distancia que consuela y que redime”.

Y añadió, un poco más adelante, que “en el Quijote, los narradores se multiplican, le hacen guiños al lector, le toman el pelo y, a la vez, lo toman amistosamente de la mano y lo llevan por el trayecto narrativo”. La verdad es que parece que Jorge Edwards está hablando de sí mismo, que está refiriéndose a su propia obra. De manera que vamos a comprobarlo en su charla. Muchas gracias.

**Jorge Edwards:** Muy buenas tardes. Le agradezco mucho a Pepe este retrato tan afectuoso y generoso, y le agradezco también a la Fundación darme esta posibilidad de volver a Jerez, donde me siento muy bien. Parece que el clima me hace bien..., y hasta el jerez me hace bien. Y a pesar de que es el cuarto centenario del *Quijote*, voy a hablar algo del *Quijote*. Porque yo aprecio mucho esas páginas de Lewis Carroll en las que se celebra el no-cumpleaños. Hay tanto aniversario ahora que yo tiendo a celebrar los no- aniversarios. Pero he sido un viejo lector del *Quijote* y voy a decir algunas cosas relacionadas con él y con otros libros y otros autores.

Hay una tendencia en la novela actual a hablar de lectores adentro de la novela, y de novelistas de ficción adentro de las novelas. Es una tendencia muy fuerte después de Borges y que se da en autores como Vilá Matas, como Piglia, como Roberto Bolaños, etc. Pero lo que yo quiero sostener es lo siguiente, que esta tendencia es antigua como la novela. Viene del *Quijote* e incluso de antes, y quiero hacer algunos comentarios sobre este tema para desembocar en el presente.

Desde luego *El Quijote* es una novela de un personaje lector, como todos saben. Lector de novelas de caballería, enloquecido por la lectura. Ahora, la novela es muy paradójica en ese aspecto, porque comienza cuando el personaje ha dejado de leer y ha querido transformarse en personaje de novela él, y ha escogido para que lo acompañe en sus correrías (fijense ustedes, pudiendo haber escogido a un lector de su pueblo, a un ilustrado del pueblo, al cura, al barbero o algo así) a un analfabeto. Así que yo sospecho que en esto hay una enorme ironía sobre el tema de la lectura. Ha escogido a un analfabeto para salir a los caminos convertido en personaje de novela. Enseguida se aleja, cuando comienza la novela, de los personajes de su pueblo que son lectores. Y además se supone que deja atrás su biblioteca -ésta sobre la que se hace el célebre escrutinio de los libros-, porque las bibliotecas son lo más inmóvil y lo más paralizador del mundo. Como yo he sido vaga-

bundo como dijo muy bien Pepe, y hasta vagabundo elegante cuando fui diplomático, sé lo que es perder bibliotecas. He perdido muchas bibliotecas. Don Quijote de la Mancha, o Alonso Quijano el Bueno, como quieran ustedes, abandona su biblioteca, la entrega al escrutinio bastante implacable de sus amigos, y se aleja.

Este es un primer lector muy notorio en la literatura, y se podrían decir muchas cosas más sobre el Quijote lector, pero fíjense ustedes que la historia de la novela moderna sigue llena de lectores. Madame Bovary es una lectora de novelas de amor, que se enloquece leyendo novelas de amor y se quiere transformar en heroína de novela de amor, o sea es un Quijote con faldas, como se ha dicho muchas veces. Pero los lectores siguen: la novela de Proust es aún más sutil en el tema, porque en esa novela el narrador, la voz narrativa, es un apasionado lector; y finalmente uno descubre que es el escritor que está escribiendo esa novela, es el escritor de la novela que estamos leyendo. Así que ahí tenemos a un narrador, lector y, finalmente, creador de la novela.

Pero yo creo que podemos hablar de otro tema, el de los escritores dentro de estas novelas. No he visto una novela con más escritores adentro de la novela que el *Quijote*, el propio Quijote ha escrito unos cuantos versos por ahí, y de vez en cuando vuelve a escribir versos, o sea que el Quijote es escritor, es poeta. Pero uno le pone un poco de atención a cualquier capítulo del *Quijote* y encuentra escritores. Por ejemplo en la historia del “Caballero del verde gabán”, en el famoso encuentro con don Diego de Miranda. Cuando don Diego de Miranda con don Quijote y con Sancho llegan a la casa de don Diego, casa tranquila, amplia, silenciosa, muy grata, donde la comida es muy limpia, se dice, resulta que el hijo de don Diego de Miranda, don Lorenzo, es poeta, y es poeta especializado en glosas. Y cuando don Quijote le pregunta qué clase de glosas hace, don Lorenzo le explica que ha hecho una glosa sobre unos versos que comienzan con el siguiente verso: “*Si mi fue tornare a es*”. Fíjense, es casi un glosador metafísico. Y seguida ese tema del tiempo y de la nostalgia del pasado que a mi juicio domina el *Quijote*, está glosado por este don Lorenzo. Y antes de entrar, el padre, don Diego, le ha dicho a don Lorenzo que vea si don Quijote es loco o no es loco, porque él tiene una sospecha de que es loco, pero de repente lo ve decir unas cosas tan cuerdas que se queda muy desconcertado. Y don Lorenzo no llega a ninguna conclusión clara, pero yo llego a la conclusión de que don Lorenzo también es loco como don

Quijote, porque es un poeta loco que tiene muy inquieto a su padre. Su padre dice que está muy preocupado porque tiene este hijo poeta, cosa muy de padre, claro. Don Diego de Miranda es como el primer padre burgués que aparece en la literatura, que es medianamente rico –como se dice ahí- tranquilo, bastante sabio, bastante prudente, y está muy preocupado porque tiene un hijo que se dedica a la poesía. Bueno, finalmente yo creo que el hijo es un poco loco, como don Quijote, y va a insistir en eso de dedicarse a la poesía.

Pero si nosotros siguiéramos con esta historia, podríamos hablar horas. Bouvard y Pécuchet, los dos personajes de la novela final de Flaubert, son escritores; han sido escribientes de una notaría toda la vida, se han jubilado, se han encontrado junto a un canal, en París, y tiene tal ansiedad por seguir escribiendo que se ponen de acuerdo para investigar diferentes temas y escribir sobre ellos en forma exhaustiva. Y entonces investigan sobre temas de botánica, investigan sobre sarcófagos, investigan sobre todas estas cosas, y escriben.

Y volviendo a *El Quijote* hay un personaje que es un escritor digno de Jorge Luis Borges, y es ese personaje al que siempre se le define como “el primo”, y lleva a don Quijote y a Sancho, después de las bodas de Camacho, a la cueva de Montesinos. Fíjense ustedes lo que ha escrito este primo. Primero, el Quijote le pregunta al primo que a qué se dedica, y él dice: “Yo soy de profesión humanista (yo no sabía que existía esta profesión) y me dedico a hacer libros para darlos a la imprenta”. Y luego le explica los libros que ha dado ya a la imprenta y algunos que proyecta escribir. El primero de esos libros se llama *El libro de las libreas*, y es un libro en el que se definen seiscientas y tantas clases de libreas, con sus formatos, sus colores y sus enseñas. O sea, enumeración disparatada; es otro loco interesante. Estamos viendo que todos los personajes escritores son medio locos, lo cual implica una crítica de la literatura hecha por un literato que es Miguel de Cervantes. Después –dice- he escrito un libro a la manera de Ovidio, y ese libro se llama *Metamorphoseos*. Y después he escrito un libro a la manera de Virgilio y que se llama *El resumen de Virgilio Polidoro*. Y en este libro se examinan temas muy interesantes, por ejemplo, quién fue el primer ser humano que tuvo catarro. Y, según el primo, lo más probable es que este primer ser humano haya sido Adán, porque es bastante difícil que una persona viva una vida entera y no tenga catarro. Después pregunta: ¿Y quién fue el primer ser humano que utilizó un ungüento

contra el morbo gálico? Yo me pregunto qué será el morbo gálico, pero yo le hallo un aire de enfermedad venérea evidente. Al final de en una conferencia en que me refería a este tema en Argentina, recibí la visita de un historiador de la medicina que me dijo: “Mire, el morbo gálico es la sífilis”. Pero no se llega a determinar en el texto, en la historia del primo, quién fue el primer individuo, el primer ser humano que usó un remedio, una medicina contra la sífilis. Después de esta conversación se produce una cosa que es muy bonita en *El Quijote*, que es una de las entradas en que Sancho demuestra que ya es el más inteligente de todos. Sancho, el analfabeto, ya tiene una sabiduría, tiene un humor y una astucia extraordinarios, porque interviene y le dice al primo: “¿Y sabe usted cuál es el primer hombre que se rascó en la cabeza?”. Y el primo no sabe. Entonces Sancho dice: “Pues si Adán tuvo pelos, tiene que haber sido el primero en rascarse la cabeza, porque es muy difícil pasar toda la vida con pelo sin rascarse”. Ésa fue la atinada respuesta de Sancho. Y luego le dice: “¿y usted sabe cuál es el primer sujeto, el primer ser que se volteó?” Y el primo de nuevo queda completamente descolocado. Y Sancho le dice que tiene que haber sido Lucifer, porque Dios lo expulsó del cielo y cayó, dándose vueltas, al infierno. Así que es el primero que se volteó. Así que ya vemos, creo yo, que la invención de escritores dentro de la escritura es un elemento de humor y de autodefinición burlona que continúa en la literatura hasta el día de hoy, y que es muy importante.

Yo les quiero decir un par de cosas más, y les quiero ya hablar de algo muy personal. Por ejemplo, Henry James en *La lección del maestro* tiene a dos escritores, uno mayor y uno menor. Y uno piensa que la lección del maestro en esa novela de James es una lección literaria, y de nuevo aquí hay una ironía sobre la literatura, porque la lección es humana, no literaria. Porque el joven, el escritor joven, tiene una novia muy atractiva. El viejo es un viejo famoso y astuto, y en el fondo mala persona. Está en decadencia como escritor pero el público todavía no lo nota, quien lo nota es el joven, que recibe la siguiente lección: el viejo, debido a su fama y no a otra cosa, seduce a la novia del joven y al final del relato se sabe que el viejo se va a casar con la novia del joven. Y la lección del maestro es ésa, que no hay que andar con la boca abierta, hay que andar con más cuidado por el mundo, porque en la boca abierta entran moscas. Y aquí se produce esta situación, el viejo le dice: mire, usted es un tontorrón, está tan preocupado por la literatura y yo me quedo con su joven novia.

Y esto sigue. En Proust es maravillosa la proliferación de artistas y de escritores; en Proust hay un músico, un pintor (o varios pintores), hay escritores (el más famoso es Bergotte una especie de Anatole France). Proust usa su propia agonía para describir la muerte de Bergotte, hacia el final de la obra. El autor utilizó sus propios síntomas para atribuírselos a Bergotte

Pero yo quiero contar algo personal. Yo no soy un loco que se cree Cervantes, ni Proust, ni Flaubert, ni Henry James. Pero incurrí en la tentación absolutamente difícil de resistir de hacer un personaje de novela escritor. Y tengo una justificación: el escritor existía. Era tío segundo mío, primo hermano de mi padre. Porque resulta que comencé a escribir en forma completamente inconsciente. Comencé a leer y la lectura me llevó a la escritura. Fue una cosa instintiva, porque mi primer texto publicado salió en la revista del Colegio de San Ignacio, de Chile, cuando yo tenía once años de edad. Así que yo ya me había puesto a leer y había pasado a escribir sin darme cuenta. Y después seguí escribiendo e intuí, de niño, que a mi padre esto no le iba a gustar nada. Así que a los doce o trece años de edad yo era escritor, poeta sobre todo, clandestino. Pero en esos años yo iba a la casa de mi abuelo paterno, donde había una vieja tía, hermana de mi abuelo, la tía Elisa, una mujer bajita, con una nariz inmensa (tenía la nariz más grande de Santiago). La tía Elisa me llevaba a un rincón de la casa de mi abuelo y me mostraba las tapas de los libros de un señor, Joaquín Edwards Bello, y me decía: “¿Tú sabías que tienes un tío escritor?”. Y yo en realidad no lo sabía. Después me di cuenta de que cada vez que en la casa de mi abuelo se hablaba de mi tío Joaquín, nunca se decía solamente Joaquín, siempre se decía “el inútil de Joaquín”, “el tarambana de Joaquín”, “el perdido de Joaquín”. Así que yo pensé que esto de escribir era un asunto complicado. Yo estaba empezando a hacer esta cosa extraña de escribir, e intuía que a mi padre no le gustaba y que yo estaba entrando en esa esfera oscura de mi tío inútil, que además nunca iba a la casa y que siempre estaba apartado.

Hice un trabajo para poder escribir sobre Joaquín después de cincuenta o sesenta años, que más o menos les voy a contar brevemente. Y después les voy a contar cómo armé por lo menos uno de esos episodios. El trabajo consistió en lo siguiente: hablé con toda la gente que pude encontrar que podía decirme algo de Joaquín. Lo que significó hablar con periodistas en el mundo de los más bajos fondos

de Santiago, que Joaquín había frecuentado; hablar con escritores que habían sido amigos de él, con poetas; con gente de mi familia, que hablaban más o menos de forma desdeñosa, decían “el loco de Joaquín” o “éste se lo jugó todo”, y cosas así. Después hablé con gente de la última familia de Joaquín, con su viuda (mientras estaba viva), con un hijastro de él. Luego me metí en un archivo enorme que tenía, porque Joaquín era un personaje que todas las mañanas se levantaba, compraba toda la prensa que podía, la ponía en una mesa y, armado de una tijera, leía los diarios, recortaba todo lo que le interesaba y lo colocaba por orden alfabético en unas cajas de cartón miserables —a veces eran cajas de zapatos, por ejemplo—. Y al final tenía un archivo más grande que esta habitación. En ese archivo él recortaba lo que le interesaba, pero lo subrayaba y lo comentaba en los márgenes. Así que ese archivo, en realidad, es el archivo más indiscreto y más fantástico que uno se puede imaginar. Por ejemplo decía: “Nuevo directorio de la sociedad anónima tal”, y al lado del presidente ponía un signo de igual y “ladrón”; después, director tal = coimero (la coima en Chile es la comisión ilegal); después, “estúpido”; después, “marica”. Y cosas así. Eran formas antiguas de expresarse, desde luego, pero él ponía todas esas cosas. También contaba historias laterales. Por ejemplo, “éste se suicidó”, este otro “se casó con fulanita y le fue mal”, “a éste le pusieron los cuernos”, etc. En resumen, un archivo fantástico que me leí, que me devoré, en una sala muy fría e inhóspita de la Biblioteca Nacional de Santiago.

Y después hice otro experimento, otra introducción al tema: leí las cosas que leía Joaquín. No todas, porque no las conseguí. En Chile, no pude conseguir, a pesar de que existen, pero no las encontré, las obras de Ponson du Terrail, el autor de *Rocamboles*, obra de la que Joaquín era un fanático adorador. En cambio me conseguí a Emilio Salgari. Después leí a Zola, sobre todo *Nana*, porque a Joaquín lo seducía mucho el mundo prostibulario. Así que *Nana*, el personaje de la prostituta de lujo, le gustaba mucho. Le gustaba sobre todo ese final de *Nana* en que ella se está muriendo, en el Gran Hotel de París, y abajo va el pueblo de París gritando “a Berlín, a Berlín”, en los comienzos de la guerra de 1870 (en que al final llegaron los prusianos a París). También me leí a Paul Bourget, a Eça de Queirós, autor que lo fascinaba. Joaquín escribió una novela extrañísima, que debe de ser de las novelas más extravagantes de la literatura latinoamericana, en la que él

inventa un don Juan que es la síntesis de los personajes donjuanescos de la obra de Eça de Queirós. Se llama *Don Juan Lusitano*. Él se identificaba profundamente con ese personaje, sobre todo con uno de sus elementos, que era el primo Basilio. Ese personaje de Eça de Queirós marcó la vida de Joaquín.

Así que yo seguí procesos de identificación. Pero después hice todo un proceso de invención. Y les voy a contar cómo funcionó, por ejemplo, sólo en un caso, porque, si no, les cuento la novela. Y nunca un novelista debe contar la novela entera, porque entonces no se la compraría nadie.

El primer libro de Joaquín, publicado en 1910, cuando tenía veintitrés años de edad, se llama *El inútil*. O sea, que mi título es paródico, es una paráfrasis de ese primer título de Joaquín. Él le puso ese título porque ya la familia lo trataba de inútil. Era una familia de empresarios, de mineros, de ingenieros y de gente así. Hasta mi padre era así. Desgraciadamente, de viejo se arruinó, de modo que así me tienen a mí, sin ser empresario de nada. Pero ése era el mundo en el que se formó el joven, el adolescente Edwards Bello, primero en Valparaíso y después en Santiago.

Hay una característica del Joaquín juvenil, que es que cada cierto tiempo desaparecía, y desaparecía de una forma completa. Y entonces los amigos se reunían y emprendían la búsqueda de Joaquín. Y decían: “esto tiene que ser una cuestión de juego (porque era un jugador enfermizo, un ludópata), una cuestión de mujeres o debe de ser alguna otra cosa ya muy rara”. En una de éstas desapareció Joaquín durante tres meses. Entonces un amigo, que existió y que yo conocí, ha dejado el siguiente testimonio. Él se dedicó a buscarlo y, después de mucho buscar, lo encontró en un hotelucho de un portal al lado de la Estación Central de Santiago, que es una estación ubicada, digamos, en los barrios bajos de Santiago. Son barrios un poco abandonados hoy en día, pero que en 1910 tenían su vida. Lo encontró en ese hotel, subió, le golpeó la puerta y encontró a Joaquín en una habitación llena de tazas de café, de cigarrillos aplastados y con una inmensa cantidad de papeles en el suelo. Porque Joaquín escribía a pluma y tiraba los papeles al suelo y luego no los ordenaba. Dejaba para el final de la novela la ordenación de los papeles. Así que lo encontró en esa habitación atestada de papeles, llena de tabaco y de café. Se encontraron, se abrazaron y Joaquín le dijo: “me escondí para escribir”. Le contó la novela, le leyó algunos de

los papeles tirados en el suelo, luego se fueron a un bar del costado de la estación, que era un lugar mal afamado entonces, y siguieron bebiendo y hablando de novelas y de la vida hasta las cuatro o las cinco de la mañana. Después Joaquín, por cuenta propia, juntando unos pesitos por aquí y por allá, publicó esta novela y la repartió a algunos de los críticos de Santiago. Y la gente le dijo: “te conviene mucho llevarla a *El Mercurio*”, porque *El Mercurio* era propiedad de una rama rica de la familia de Joaquín, hasta hoy. Pero entonces era propiedad de un primo hermano de Joaquín. El crítico de *El Mercurio* era cura, lo cual es fantástico porque hasta hoy *El Mercurio* siempre tiene un crítico cura. Neruda lo llamaba “el curicrítico”. De modo que en ese diario conservador el cura ejerce la censura moral (yo mismo he sido víctima de esa censura muchas veces). Le pasó su libro al cura, se lo dejó sin ni siquiera pasar a saludarlo, porque él era orgulloso y arisco, y el cura escribió una crítica al domingo siguiente absolutamente demoledora. Y al final, la crítica se resumía en la siguiente frase: “En resumen, lo peor de lo peor”.

Después de eso, Joaquín empezó a tener dificultades muy serias en la vida de Santiago. Tan serias, que se escondió durante cerca de un mes en un prostíbulo que quedaba en la calle Borja, que era una calle del costado de la Estación Central. Ese prostíbulo se llamaba (fíjense ustedes, es histórico, y figura ahora en una película que acaba de salir en Chile sobre una novela de Joaquín) “La Gloria”. Y entonces cuando uno estaba allí estaba en la gloria, claro. Ahí se refugió. Finalmente, vendió toda la primera edición, se hizo una segunda y, con el dinero que juntó, tomó un tren y se fue a Buenos Aires. Y cuando llegó a Buenos Aires, tomó un barco de carga y partió a Río de Janeiro. Pero ya les he dicho que Joaquín era un ludópata, y entonces aparentemente en ese barco de carga (al que yo le dedico todo un capítulo) se jugaba en alguna bodega. A él le dijeron que en esa bodega había una timba (como se decía antes) donde se jugaba a los dados. Y en esa timba, en los dos primeros días de viaje, Joaquín ganó una buena cantidad de dinero, y estaba muy contento porque iba a llegar rico a Río. Pero en el último día perdió todo, absolutamente todo, lo pelaron. Así que llegó a Río sin un centavo, y consiguió emplearse de botones en un hotel. Él cuenta que le pusieron un gorro con una cinta dorada con el nombre del hotel, y que tenía que salir a comprarle puros a los clientes (charutos que se llaman en Río), subir y bajar maletas, etc.

Entonces, yo he hecho una novela conjetural, porque no se sabe todo, se desconocen datos... Y no lo he hecho como un narrador omnisciente que sabe lo que está pasando, sino como un narrador que sólo lo supone y que lo dice. He empleado un sistema narrativo en primera persona que dice “esto probablemente fue así, esto otro probablemente fue así”. Y enseguida he empleado una segunda persona con la que el narrador dialoga con el personaje, con Joaquín. Aquí van a ver cómo la literatura es un tejido extraordinario de elementos, porque vemos a Joaquín en la puerta del hotel, con su gorro, mirando el paisaje, más o menos decaído, cerca del puerto de Río, y pasa un caballero muy distinguido y lo reconoce. Este caballero era el Cónsul General de Chile en Río de Janeiro, que conocía a la familia de Joaquín, y que le pregunta cómo es que está ahí. Luego manda unos telegramas a Chile y llega un dinero para Joaquín. Entonces el caballero lo traslada a un hotel más o menos importante, que era como una casa colonial rodeada de un gran parque en el centro de Río (el “Gran Hotel de América del Sur”, se llamaba). Y Joaquín descubre que en la suite de al lado estaba alojado el mariscal que había derrotado a Antonio Conselheiro en la Guerra de Canudos, que se llamaba mariscal Ferreira Pires. Vargas Llosa me lo discutió el otro día, porque decía que ese mariscal había muerto y que me asegurara bien. Pero después me dijo que no, que ese mariscal estaba vivo en 1910 ó 1911 en Río de Janeiro. De modo que vio que estaba el mariscal Ferreira Pires con su señora y con una hija bastante guapa. Joaquín había tenido una historia de amor muy escabrosa para el Chile de la época, que contó en *El inútil* y que transcurre en el fondo de un jardín. Y aparentemente esa historia transcurre durante una fiesta que ofrece su primo rico. Así que yo llego a una conclusión muy delicada todavía en ese país tan remoto que es Chile: que Joaquín tuvo una relación con la esposa del primo rico. Y esto implica a una dinastía de gente muy complicada, así que lo digo aquí pero no lo diré si me acerco allá. Ni en Buenos Aires me atrevo a decirlo. Aquí sí lo digo. De modo que Joaquín empieza a tener una historia de amor con la hija del mariscal Ferreira Pires. Y todo está en orden, o en desorden, hasta que estalla una revolución de la escuadra brasileña contra el gobierno y todo se confunde y se transforma, etc. Al mariscal Ferreira Pires, al personaje de *La guerra del fin del mundo*, de Vargas Llosa (que Vargas Llosa no lo pone en su novela porque a lo mejor no tenía ese dato), le decían en Brasil -y sobre todo en Río de Janeiro- “Vaca Brava”, porque era

un mariscalote y se suponía que podía llegar a ser el jefe del gobierno. Pero la hija de “Vaca Brava” era muy dulce y tenía muy bonitos ojos, y tenía algo de serpiente, movimientos serpentinos.

Así fui construyendo ese texto con un escritor adentro de mi novela, en parte inventado y en parte real, un texto que deriva de la lectura, de leer lo que leía él y de leerlo después a él. Muchos de los capítulos de esa novela mía son reescrituras o paráfrasis de capítulos de él, o capítulos hechos para terminar historias suyas que quedaron sin terminar.

Les quiero contar para terminar un episodio final, que tiene una relación con la no ficción, con la vida real, que a mí me parece divertida. Hay toda una historia de un revólver en esta novela, y es una historia real. Yo me equivoqué, y en la novela digo que es una pistola. Pero después de eso seguí sabiendo cosas y he descubierto que no se trataba de una pistola, sino de un revólver. Es un Colt, y los Colt tienen tambor y dan vueltas, son los que se usaban en el oeste, en las guerras de cowboys, de vaqueros. Pues resulta que el padre de Joaquín —esto es histórico— murió en 1905, en París. Y al morir le dijo a Joaquín: “Mira, tú no vas a recibir mucho de mí porque estoy muy arruinado (había tenido una muy larga enfermedad), pero te voy a regalar este revólver para que defiendas lo único que tú vas a tener, que es tu honra”. Cosa que fue muy decepcionante para Joaquín: lo único que iba a recibir era un Colt para defender su honra. Después, cuando recibió una pequeña herencia, le comunicó a un hermano que, como era tan poco, se lo iba a jugar: “si lo triplico, bien, y si no, me olvido del tema”. Y se lo jugó, y lo triplicó y hasta lo quintuplicó en un momento determinado, pero al final —como le pasaba siempre— perdió hasta la camisa.

Algunas personas me dijeron que es muy raro que un padre le regale a un hijo un revólver, un arma de fuego, sobre todo a un hijo que tenía en ese momento dieciocho años. Pero he recibido muchas cartas a raíz de este libro, algunas de ellas de personas muy ancianas de Valparaíso. Y en una de esas cartas, un anciano de Valparaíso que conoció a Joaquín y que incluso parece que conoció muchas historias de la familia, me dice: “No se crea usted, en el año 1905 había mucho crimen en Valparaíso. Era una ciudad muy peligrosa y la gente iba armada”. Y entonces no es extraño que el padre le regalara al hijo una pistola para defenderse en un ambiente muy peligroso como era el de allá.

Bueno, hubo muchos episodios relacionados con el Colt. Y lo que se puede deducir es que Joaquín, además de ser un ludópata, tuvo toda su vida una tendencia suicida. En un episodio, por ejemplo, que yo conozco por la hija de uno de los personajes, Joaquín decidió junto a un amigo irse a suicidar, cada uno con su revólver. Y un tercer amigo los acompañó. Este amigo se llamaba Fuensalido, y era dueño de un restaurante en el centro de Santiago. Todavía creo que vive. Fuensalido acompañó a Perico Vergara, uno de los personajes, y a Joaquín a esta excursión a un cerro de Peñalolea, cerca de la Cordillera, para que ellos se suicidaran. Cuando llegó al pie del cerro, el amigo dijo: “Yo me voy a quedar en esta postería y voy a pedir una cazuelita y unos vinos mientras ustedes se van a suicidar y aquí los espero”. Y ellos contestaron: “No, nos esperes porque no vamos a volver, nos vamos a suicidar”. Y, claro, volvieron. Llegaron a la cumbre del cerro muy cansados, miraron la ciudad abajo y dijeron: “Bueno, ¿para qué nos vamos a suicidar?”. Pero al final de su vida, de ochenta y un años de edad, Joaquín sí se suicidó. Con esa misma pistola. Se pegó un tiro en la boca y se reventó la tapa de los sesos.

Esa historia yo la averigüé muy bien en uno de los capítulos finales. Pero después hay otro capítulo que es la historia de un hijo de un personaje de la ficción de Joaquín, y que se le parece mucho. En la novela, que se titula *El chileno en Madrid* (muy divertida por lo demás), ese personaje se llama “El Azafrán”, y es un joven delincuente. Un día su padre tiene un aviso de que está en una cárcel por la Moncloa, donde parece que había una cárcel, el “Depósito de la Moncloa”. Yo averigüé y parece que eso existió en Madrid. Y fue a la rueda de presos para sacar a su hijo, a “El Azafrán”. Pero es un padre de ficción y un hijo de ficción. En el final de mi novela, llega “El azafrán” –personaje de la ficción- a la casa del narrador -que es otro personaje de la ficción, pero que se llama Jorge Edwards en la novela de todas maneras-. Y entonces “El Azafrán” le ofrece al narrador la pistola en venta, el revólver con que se suicidó Joaquín. Y es una situación un poco amenazante, porque “El Azafrán” no es una persona de muchos escrúpulos y el narrador, al final no se sabe si por miedo o por qué, le compra la pistola. La novela termina cuando la pistola está en el centro de la mesa y está cayendo la tarde en Santiago, y se oyen unos ruidos y el narrador por un balcón mira alejarse a “El Azafrán” con su mujer.

En fin, aquí termino. Pero les digo que me pasó algo muy curioso: ese episodio es ficción y yo nunca he visto la pistola. Pues bien, yo fui a un café literario porque los editores tuvieron la idea de llevarme a un café que está al lado de una peluquería del barrio bajo de Santiago, que se llama “La Peluquería Francesa”. Resulta que es la peluquería donde se cortaba el pelo Joaquín porque queda muy cerca de su última casa, en el barrio bajo de Santiago, un barrio pobre adonde él había llegado después de todas sus aventuras. Hablamos de la novela, me hacen preguntas los periodistas, y al final un señor muy mayor que está al fondo de la sala se acerca y me hace la siguiente pregunta: “Y esos dos capítulos del final, señor Edwards, ¿son reales?”. Y yo le dije: “Son pura invención”. Y el señor me dice: “Ah, me lo suponía, porque la pistola la tengo yo”. Y entonces me explicó que era un coleccionista y que tenía el bastón de Joaquín, varios sombreros, muchas ediciones, el revólver y una cantidad de cosas rarísimas: unos dibujos (porque a Joaquín le gustaba dibujar), tenía también dos despedidas que escribió Joaquín. Una de ellas estaba dirigida a su mujer, Marta (que se llamaba así no como en la novela), que no se dio cuenta de que era una despedida. Decía: “Te quiero mucho, Marta, pero no aguanto más. Perdóname”. Y luego me dijo el coleccionista: “Estoy detrás del orinal, pero lo tiene una señora mayor muy mañosa y no me lo quiere vender”.

Así que ahí terminó mi experiencia de enlazar la ficción con la no ficción, que yo creo que es el tema no solamente de Vilá Matas, sino el tema de la literatura, que existe desde *El Quijote* y desde antes. Ahí se enlazó para mí la ficción, la pistola ficticia, “El Azafrán”, la venta, con este señor que colecciona estas cosas y que me dijo que quería hacer un museo de Joaquín Edwards Bello. Ahí ven ustedes hasta dónde puede llegar la extravagancia humana.

Para terminar, quiero decir que cuando un escritor escribe sobre el acto de leer o sobre el acto de escribir, cuando escribe sobre otro lector o sobre otro escritor, o cuando inventa escritores o lectores, está haciendo una forma torcida, o tramposa, o parcial de autobiografía. Porque el que realmente conoce los mecanismos que llevan a la escritura es el escritor. Y entonces el escritor se complace, se regodea con este tema de colocar en su novela a otros escritores, escribidores o lectores. Cuando Cervantes está hablando de este primo que escribe enumeraciones disparatadas de libreas, o de metamorfosis, o de cosas extrañas y quién fue el primero que las hizo o qué se yo, yo creo que

se está divirtiendo con un escritor medio absurdo, pero que es, en el fondo, un autorretrato parcial. Por ejemplo, yo creo que cuando Borges habla de Pierre Menard, que está escribiendo *El Quijote*, está riéndose de la escritura. Y cuando habla de Carlos Argentino Daneri, que está escribiendo un poema universal en el que solamente ha podido colocar algunas hectáreas de algunos estados de Australia y de Argentina, está haciendo una forma de autobiografía parcial. Y eso me lleva a pensar –y es simplemente una propuesta, porque yo no soy un teórico de la literatura–, que en el fondo *El Quijote* es más autobiográfico de lo que se cree. Porque la novela es un género que siempre parte del yo y después se ramifica, se expansiona y crea sus tejidos y sus complejidades. Y entonces *El Quijote* no es tan diferente a la suma de los ensayos de Montaigne, que ya escribía veinte años antes que Cervantes. Montaigne hacía una suma de reflexiones, situaciones y a veces de anécdotas, y dice: “En el fondo, soy yo mismo el que se cuenta”: “*C’est moi même qui se raconte*”. Y yo creo que en *El Quijote* Cervantes se cuenta, aunque con más complejidad, con más variedad y con más ramificaciones y fantasía que el muy inteligente, pero muy rectilíneo, Montaigne. Así que en el fondo, en la literatura, habría que examinar también un elemento de literatura del yo, que es el determinante. Pero en fin, repito que no soy un teórico de la literatura y les pido excusas por haber hecho una charla demasiado literaria. Muchas gracias.

*Novela latinoamericana e identidad nacional*

Moderador: Santos Sanz Villanueva.

Participantes: J.J. Armas Marcelo, Jorge Edwards, Joaquín Marco

**Santos Sanz Villanueva:** Buenas tardes. Parece deseable que la última sesión de una jornada tan larga y densa como la de hoy fuera suave. Pero el tema de esta nueva mesa es de una importancia enorme, encierra una problemática compleja y de trascendencia para nuestros intereses. Así que no resultará más leve que las anteriores porque los ponentes van tratar nada menos que de “Novela latinoamericana e identidad nacional”.

Probablemente, hasta donde se me alcanza a mí –y en esto toco nada más que de oído-, éste sea el problema capital de las letras hispanoamericanas en el período postcolonial. Los tres expertos conocedores de las letras hispanoamericanas que participan en la mesa tendrán seguramente comentarios de sustancia que aportar para luego debatirlos. De todas maneras, no olvido que a lo largo de esta mañana y esta tarde ha habido distintas sesiones que no se han rematado en el debido coloquio, que se ha ido dejando para un momento posterior. Por ello, y en cuanto al procedimiento, en esta mesa haremos dos cosas. Por una parte, escucharemos las propuestas de los participantes acerca del tema anunciado y las someteremos a debate. Por otra, el debate o coloquio estará abierto a los comentarios, cuestiones o reflexiones suscitados por las distintas comunicaciones del día.

Ya he reconocido que no soy experto en literatura hispanoamericana. Por ello, y sólo para no abrir la sesión con algo más que un simple saludo, voy a tener la osadía de hacer una mínima intervención recordando un episodio que creo importante a propósito del tema de esta mesa. Se trata del eco que tuvo un texto editorial, “Meridiano cultural”, del primer tercio del pasado siglo publicado a raíz de la primera visita de Jorge Luis Borges a Madrid. Apareció en *La Gaceta Literaria*. El planteamiento de aquel escrito, que suscitó una polémica enorme, era en resumen el siguiente. La literatura hispanoamericana no tiene identidad. Su identidad o ha dependido de la española en la época de la colonia o ha sido después una identidad europea y, más que europea, parisina. En París se ha formado esa identidad cultural posterior a la colonia, y los escritores hispanoamericanos son escritores parisinos, o

escritores de la cultura francesa. Así se veía el asunto en la fecha del comentario, 1927. A su vuelta a Argentina, Borges rebatió el artículo en una revista de Buenos Aires, *Martín Fierro*, y rechazó la propuesta en tono burlesco. Durante cuatro o cinco años se dilató la polémica, cuya síntesis, dicha con desenfado, era ésta: la hemos hecho buena; no teníamos identidad, o era una identidad parisina, y ahora los de Madrid en lugar de concedernos una nuestra propia, quieren imponernos una identidad madrileña. La polémica, desde el lado americano, suponía una reivindicación: no hay derecho, no queremos nuevos colonialismos literarios.

El texto madrileño, aunque se prestase al equívoco, leído bien, no decía lo que se entendió en Buenos Aires. Sostiene que la literatura latinoamericana debía independizarse del colonialismo francés, tener su propia identidad y utilizar el meridiano español —fórmula con un acento localista no muy afortunado, que desvirtúa la intención de la propuesta— como vehículo para formar una literatura hispánica en castellano. Hasta donde sé, no se llegó a ningún consenso y, al revés, se despertó un brote contrario a la influencia de lo español y de lo madrileño en las letras hispanoamericanas y particularmente en las argentinas.

Más allá de razonables suspicacias, creo que sobre aquel comentario estaba planteado un asunto central de las letras hispanoamericanas, la falta de identidad propia por motivos distintos a los del colonialismo, sea hispano o francés. La ausencia de una identidad propia de la literatura hispanoamericana se debía, me parece, a haber estado dependiendo de las formas caducas del realismo decimonónico, o a haber estado sometida —y algo señalaba Joaquín Marco esta mañana al respecto— a la plasmación de una literatura indigenista. Es decir, que en el período de entreguerras la literatura de la América hispana carecía de identidad propia, en el sentido de una específica escritura hispanoamericana. Había sido o decimonónica, o subsidiaria de la española, o al fin francesa, pero no con signos peculiares.

Probablemente este problema no ha desaparecido todavía del todo. En el viaje de ida y vuelta de los escritores del continente a la península del que se ha estado hablando aquí antes se planteaba todavía qué son los escritores del *boom* hispanoamericano. ¿Son siempre hispanoamericanos? ¿Están más anclados en la industria cultural española? ¿Tiene la literatura hispanoamericana personalidad propia con indepen-

dencia de la española? Hoy mismo hay algo también de esto. Muchos escritores hispanoamericanos tratan por todos los medios de publicar en España y de no editar en sus países de origen porque el meridiano cultural español les da una proyección que no tendrían si lo hicieran en un sello de Chile, de Buenos Aires o de México. Algunos, entre ellos no pocos jóvenes, optan incluso por establecerse en España, y, así, un lector español que no esté al tanto de la vida literaria, no distingue ante una novedad editorial si su autor es de una o de otra orilla. Solo percibe que tiene en sus manos un libro escrito en castellano. Esta es una situación nueva (no vale la afirmación, por ejemplo, para los influyentes autores iniciales del *boom*) y a mi parecer positiva. Cada día nos encaminamos más a una única identidad literaria basada no en la cuna geográfica sino en el territorio compartido, el idioma. Aún no puede afirmarse esto de una manera absoluta, pero en esa línea andamos.

Tomen, por favor, estas palabras como una simple reflexión genérica, un punto de arranque al espinoso tema de esta mesa. Los ponentes tienen ya la palabra.

**J.J. Armas Marcelo:** Yo no soy experto en nada de esto. Más bien tengo que confesarles a ustedes que, desde antes de hacer la Primera Comunión, detesto cordialmente las identidades nacionales, incluso la mía, y las identidades como negocio. Jorge Edwards, que me ha enseñado muchas cosas, porque es uno de mis maestros, hace muchos años me mostró un verso de Neruda de su época surrealista, que no es de los mejores pero que tiene mucho que ver con esto, que dice: “Patria, palabra triste como termómetro o ascensor”. Pues eso. Y luego hay una anécdota que también cuenta Jorge Edwards, que le sucedió al escritor Juan Tejada. No lo sé contar bien, pero así lo cuenta Jorge después. Se trataba de llegar a ser escritor y lo único que llegó a ser es escritor chileno...

**Jorge Edwards:** El epitafio era: “Quiso ser escritor, llegó a ser escritor chileno”.

**J.J. Armas Marcelo:** Es decir, llegó a menos. Yo creo que eso sucede cada vez que se pone la denominación de origen de un escritor de la lengua española. Aprendí desde joven a hablar de “literaturas de lengua española”, como me enseñó Carlos Barral, con todas sus variaciones

y toda su riqueza. No creo, francamente, que después de los siglos se pueda hablar de literatura latinoamericana como un todo o un *corpus*, aunque se hayan hecho doctorados y exista una bibliografía inmensa. No creo en ese tipo de supersticiones por muchas páginas que le echen encima, ni creo que haya que reverenciar por mucho tiempo más lo que se llaman las identidades nacionales, a pesar de todo.

Desde el punto de vista literario, la nación es el peor género que existe. Porque restringe muchísimo desde el punto de vista literario. Es decir, querer ser escritor y terminar siendo escritor chileno, o peruano, o canario, es uno de los peores errores de un destino de escritor. Creo que, además, independientemente de los estereotipos y los tópicos, tenemos una lengua demasiado mestiza, rica y actual como para perder el tiempo todavía en esa detestable superstición que es la identidad nacional o el mito identitario. De modo que lo dejo ahí como primera intervención, aunque les vuelvo a repetir que no soy un experto en esta materia, sino que mi convicción está basada en la experiencia de un largo viaje por América Latina y por sus literaturas, en el que he sabido desglosar con bastante esfuerzo qué hay de veta y qué hay de superstición. Y una de las supersticiones que he encontrado una y otra vez es, efectivamente, el mito identitario, que no es de ninguna manera tampoco el único vicio que tienen América Latina y nosotros los españoles.

**Jorge Edwards:** Eso de que hemos tenido en épocas una identidad parisina es bastante interesante, pero pienso que nunca llegamos a tenerla. La literatura nuestra está llena de aspirantes a parisinos, pero que fracasaron. Por ejemplo, Vicente Huidobro quiso ser escritor francés y no le resultó.

**Santos Sanz Villanueva:** Incluso llegó a firmar afrancesando el nombre propio, Vincent, y no Vicente.

**Jorge Edwards:** En esos años Vicente regresó a Chile y los periodistas le preguntaron: “¿Y está contento en Chile?”. Y él dijo: “Sí, es mi segunda patria”. Así que esto de la identidad... Primero, yo creo que un escritor ni siquiera se lo plantea. Un escritor escribe, y esto sale chileno, peruano, parisino... Además, hay muchas preguntas y contradicciones interesantes. Por ejemplo, Ercilla, poeta del norte de España, vasco, de Bermeo, llega a Chile y se queda asombrado con la naturaleza y con

la valentía de los indios araucanos que le hacían frente al ejército más moderno de la época, y escribe un poema, *La Araucana*, que es como un poema nacional chileno. ¿Cuál es la identidad de *La Araucana*? Es un poema español, pero es un poema de admiración por Chile y su naturaleza. Después sale un poeta que le responde, y esto es curioso, porque el poeta que le responde a Ercilla sí es chileno, Pedro de Oña, nacido en una ciudad perdida que se llamaba Angol de los Confines, la última ciudad del mundo. Y don Pedro de Oña, que era muy sumiso a la corona española y al capitán de esa expedición en la que formó Ercilla, que se llamaba Diego Hurtado de Mendoza, escribió un poema totalmente hispanista y en el que hace la alabanza de la Inquisición. Y después tiene un canto en el que describe la superstición araucana con las tintas más negras. Yo lo atribuyo, entre otras cosas, a que Ercilla llegó de visita, se paseó, miró ese espacio, combatió bastante poco, se separó de la expedición, cruzó el Estrecho y se fue a la Isla de Chiloé, y después se volvió a España. En cambio, Pedro de Oña vivía en plena Araucanía, le tenía un miedo terrible a los araucanos, porque éstos llegaban, incendiaban, raptaban a las mujeres, robaban y se iban. Eso es histórico, eran los malones araucanos. Así que comenzamos en la contradicción completa.

Después hay un novelista chileno del siglo XIX que yo creo que es de los autores hispanoamericanos de ese siglo que se pueden leer. Es un novelista con un lenguaje un poco afrancesado, pero se le puede leer porque es un gran organizador de historias, y se llama Alberto Blest Gana. Tiene una carta fenomenal en la que le explica a un amigo que estaba en Chile —él vivía en París, porque sufría de *parisitis* agudaciéndole: “Yo he escrito poesía romántica hasta ahora, y ahora me he leído *La comedia humana* de Balzac y he tirado a la chimenea todas las efusiones líricas de mi juventud para hacer una *Comedia Humana* chilena.” Después resulta que escribió un conjunto de novelas que son novelas chilenas, a pesar de todo. Por ejemplo, *Martín Rivas* es la historia de un joven de provincias arribista que llega a Santiago de Chile y se arruina y se suicida; es *Las ilusiones perdidas* de Balzac. Y después escribe una novela que se llama *Los trasplantados*, de las mejores de esa época, que es la historia de dos chilenos ricos que se van a París a casar a sus hijas con aristócratas franceses. Es una historia de ridículo, una gran sátira, un cuadro novelesco fenomenal. Es francés, es chileno... Quizá nuestra identidad es esta ambigüedad, ese estar en

las dos partes. Por ejemplo Joaquín Edwards Bello inventó el término *parisitis*. Después hay una época grande de indigenismo. ¿Y qué es el indigenismo? Pues es un propósito de ser original, de ser diferente. Y mi generación reacciona contra eso porque el indigenismo, para ser diferente, por ejemplo, no describe la ciudad, que es un invento europeo según los indigenistas. Entonces hace una literatura que es como la del primer día de la creación: pájaros, caballos, gente del campo, montañas..., pero nunca hay historia en esa literatura. Por eso nosotros, en mi generación, ya nos aburrimos de estas novelas que no tenían historia, que eran puras descripciones, poéticas pero muy fatigosas, y empezamos a fijarnos en la historia nuestra. De modo que las novelas se empiezan a llenar de caserones viejos, de abuelitas que cuentan historias de la guerra civil del siglo pasado. Nuestra novedad es que somos amantes de lo viejo, y hay un crítico que en ese tiempo escribe (yo creo que con razón): “Estos jóvenes hacen literatura de la decrepitud”. Muy bien, hacíamos literatura de la decrepitud, y nuestra novedad era esa. Todo es contradicción.

Y sobre ese poema de Neruda que decía “Patria, palabra triste como termómetro o ascensor”, yo le decía: “Es tu mejor poema”. Y él me contestaba: “Déjate de tonterías”. Ese poema se llama “República” y está escrito en el año 1920 por un Neruda de 16 ó 17 años contra el militarismo que dominaba la vida chilena y que condujo, de hecho, a un golpe militar a final de ese año. Porque Chile había ganado la Guerra del Pacífico contra Perú y Bolivia, y existía una exaltación de los valores militares que para un joven poeta era repugnante. Y él se rebela contra esa exaltación militarista. Era un país donde había mucho desfile con paso de ganso, mucha bandera.

Y, para terminar, Borges –como leía a Platón y al obispo Berkeley, y a Hume y Shakespeare- dijo una vez: “Ahora los europeos somos nosotros y los bárbaros son ellos”. Claro, cuando uno estaba en el Pireo decía “estos marinos tienen menos relación con Platón que Borges”. Y es verdad. ¿De quién es Platón? ¿De quién es Shakespeare? Shakespeare es más de Jorge Luis Borges (que cuando yo lo conocí al final de sus días estaba traduciendo *Macbeth* todas las tardes en compañía de Bioy Casares), que de esos *hooligans* que llegan a los campeonatos de fútbol.

**Joaquín Marco:** Bueno, el enunciado es equívoco y evidentemente político. No es un enunciado que pueda tomarse desde la perspecti-

va literaria, porque la única identidad de un escritor es la identidad ciudadana y ésta la da el carné de identidad, que en España todos llevamos encima obligatoriamente y en otros países, por fortuna, no es necesario. Yo tampoco entiendo muy bien qué quiere decir eso de “identidad nacional”. Entiendo que históricamente sí tuvo un sentido y un significado, y lo que se enunciaba del “meridiano cultural español” de Borges, etc., corresponde a una preocupación por la llamada literatura nacional y por tener una identidad que les motivara, pero de hecho la identidad nacional es una posición de la izquierda latinoamericana durante los años duros posteriores a la revolución soviética.

El indigenismo nace un poco de esta vocación. Con anterioridad, sin embargo, por poner un ejemplo que pudiera servir, estaba José Martí, que es algo más que un escritor. Quien ha estado en Cuba sabe perfectamente que Martí es el apóstol, y este apóstol (que era hijo de españoles) escribe la mayor parte de su obra, sus ensayos, sus artículos, sus trabajos literarios, sus libros de poemas en Nueva York y en otros países hispanoamericanos, pero fundamentalmente en Estados Unidos, desde donde arma el proceso revolucionario que acabará llevándolo a la guerra contra España y, curiosamente, desembarcando donde lo hicieron años más tarde Fidel Castro y los suyos, muriendo al poco tiempo, por una bala perdida.

Martí en este sentido (hijo de españoles, como he dicho) difícilmente era un escritor cubano, porque él había vivido en Guatemala, en Estados Unidos, etc., pero estaba defendiendo algo que yo creo que estaba por encima: la libertad de un pueblo que se sentía oprimido por una potencia (mejor una minipotencia) colonial, que era España. Por otra parte, se ha mencionado aquí el fracaso de algunos escritores que utilizaron la lengua francesa. Yo quiero apuntar que hay una excepción, que es el Conde de Lautréamont, uno de los padres fundadores del surrealismo, que era uruguayo y firmaba Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont. ¿Esto quiere decir que era francés? No. ¿Que tiene un peso en la literatura francesa? No cabe duda. ¿Que todo el mundo lo ha podido leer en francés? Sí, aunque lo tradujo Ramón Gómez de la Serna. Pero Lautréamont es uno de los padres del surrealismo. O uno de los precursores por lo menos. Es decir, que ni siquiera se puede decir que la identidad de un escritor sea la lengua propia, sino la lengua que elige.

Nabokov escribió, que yo sepa, en alemán, en francés, en ruso y en inglés. Y me parece que es Nabokov en cualquiera de las len-

guas. Es la identidad lo que cuenta en el escritor, es su capacidad en el manejo de la lengua, de la historia... Por tanto, creo que es relativamente inútil cuestionarse la identidad, salvo que queramos afirmar el nacionalismo de determinados países en un determinado momento. Por ejemplo, Borges y Bioy querían afirmar la argentinidad. Borges escribió sus primeros libros en Argentina con esta pretensión, demostrar la existencia de la lengua de los argentinos, aunque después la desterrara de sus obras completas. Pero era lo que se intentaba. Los escritores ecuatorianos, por ejemplo, lo que hacían era indigenismo. Pero hay un escritor, Rómulo Gallegos, que busca también la nacionalidad en *Doña Bárbara*, la novela nacional venezolana, pero que en otra novela menos famosa y muy superior a *Doña Bárbara*, que es *Canaima*, se identifica —especialmente en la segunda parte, en la primera parece más una novela realista— con el mito de la selva. Es decir, es una especie de identificación mitológica a la búsqueda no de una identidad, sino de un significado mucho más profundo. Bueno, yo no sé lo que es ser mestizo en América, pero tiene un sentido en novelas como el *cholo*, o *El chulla Romero y Flores*, evidente también en México. La búsqueda de esta serie de características no los hacen distintos de los grandes escritores de otras lenguas, y tal vez los escritores hispanoamericanos tienen una enorme ventaja sobre el escritor español, y es que pueden elegir la tradición. Es decir, el escritor español está vinculado a una lengua escrita más o menos establecida, con una tradición literaria no siempre rica y afortunada, pero el escritor latinoamericano tiene la oportunidad, y la practica desde el modernismo, de elegir su propia tradición. Puede ser francesa, inglesa o lo que quiera. En los últimos años, Borges era partidario del japonés, por ejemplo. Lógicamente. Y esto no lo hace menos escritor; tal vez lo hace menos nacional, pero yo creo que la nacionalidad literariamente no tiene ningún sentido. Esto es lo que quería apuntar como provocación.

**Santos Sanz Villanueva:** En este momento damos paso al debate, o por lo menos al coloquio. En la sala, además, de estudiantes y estudiosos, se hallan también varios escritores. Sería interesante conocer cómo se ven ellos desde el asunto que planteamos. Recuerdo que las intervenciones pueden referirse a cualquiera de las exposiciones que se han hecho en el día de hoy.

**Público:** Jorge Edwards ha referido que los indigenistas les criticaban su “literatura de la decrepitud”. Ahí han dado con uno de los nudos fundamentales sobre los que se apoya el mito identitario. Yo creo que el mito identitario tiene que negar la existencia de la decrepitud, en cuanto a que la decrepitud es una consecuencia del tiempo. Y el tiempo lo transforma todo. Pero los adoradores de la identidad necesitan lo inmutable, necesitan aferrarse a valores que ellos piensan que no están sujetos a transformación. Entonces, introducir en la literatura algo tan revolucionario como una casa vieja o algo en estado de decrepitud es tirar por tierra el mito de la identidad. Es alumbrar una sociedad en constante nacimiento, en constante transformación y en constante decrepitud. No hay nada más contrario a los afanes de los adoradores del mito de la identidad.

**Jorge Edwards:** Lo que había detrás de eso es lo siguiente: esa literatura del primer día de la creación con que se encontró la gente de mi tiempo era una literatura donde no había historia, no había tiempo. Siempre era el primer día, digamos. Y, en cambio, lo que nosotros quisimos introducir en el mundo literario chileno era una noción del tiempo, y del tiempo histórico. Y, claro, una exageración o una metáfora exagerada y caricaturesca era esa de decir que hacíamos literatura de la decrepitud. Pero lo que hacíamos era una literatura que tenía una conciencia del pasado. Y creo que la relación del género novelesco con el tiempo es esencial. Y lo que pasaba en ese momento es que había en Chile dos tipos de literatura: una gran poesía –que era la que ya estaban haciendo Neruda, Gabriela Mistral, Huidobro y muchos más- y esta novela estática, que no funcionaba y que no tenía ritmo narrativo, que era la novela regionalista. Nosotros hicimos un intento de crear una novela que tuviera una noción de la historia. Y, claro, en la historia se puede encontrar algún tipo de identidad, mejor que en la pura naturaleza, pues nosotros somos hombres, y somos historia, y somos tiempo, y somos ciudad. Más o menos por ahí podría ir la cosa.

**Juan Pedro Quiñonero (entre el público):** Yo tomaría la palabra para introducir otro factor problemático, y es que en efecto el concepto de nación está tan sembrado de cuestiones políticas, administrativas, estatales e incluso culturales que es difícil enlazarlo con lo estrictamente literario. Dicho eso, a mi modo de ver, quienes usan de la palabra para

escribir y expresarse están muy ligados a una tierra, a un país y a unos objetos. Por ejemplo, Juan Rulfo no sé si es autor mexicano, autor español, autor hispanoamericano... Creo que puede decirse que no es autor gallego. O don Benito Pérez Galdós. ¿Galdós es autor canario, español, hispanoamericano? No lo sé. Creo que no es un autor porteño. Por el contrario, la obra de don Benito está muy ligada a lo madrileño en un sentido profundo. O el ejemplo de Onetti. Hay otros casos donde está claro que la condición de exilio del hombre y del autor es la esencia misma de la obra. *Rayuela* de Cortázar, por ejemplo. Que no es un libro totalmente argentino, ni totalmente español. Sí habla del exilio de un argentino en París, pero la lengua de Cortázar no es la lengua de un madrileño, ni de un mexicano: es la lengua de un cosmopolita argentino que vive en el destierro en París. Entonces, el trabajo de los intelectuales no debiera ser tanto intentar acomodar nuestras obras, o las obras de nuestros colegas, a los conceptos que nos imponen los políticos, como intentar explorar esa tierra de la creación, que es multiforme, esa otra realidad que los políticos no consiguen articular. En el caso de los españoles, ¿es que un poeta que escribe en catalán -que puede ser Josep Carné o Carles Riba- es un poeta español o de qué nacionalidad es?

**J.J. Armas Marcelo:** Si escribe en catalán, es catalán.

**Juan Pedro Quiñero:** Y en ese caso, ¿es necesario que en las literaturas españolas se hable de ello o no?

**J.J. Armas Marcelo:** Pues políticamente habría que hablar, pero literariamente no lo creo. Una lengua como el catalán es una lengua romance de la misma envergadura que la lengua castellana -que ya no se habla ni en Valladolid a las cinco de la tarde-, con una literatura reducida únicamente en función de su reducción geográfica e histórica. Pero son de la misma categoría. Una es literatura catalana y otra es literatura en lengua española. ¿Que políticamente ese ciudadano es español? ¿O que no quiere serlo? Pues allá él. Pero ésa es otra discusión. Lo complicado es unir lo político con otras cuestiones. Por ejemplo, ¿los catalanes deben ser estudiados en el bachillerato español? No lo sé; si están traducidos, quizás.

**Juan Pedro Quiñero:** He soltado la cosa provocativa de los catalanes voluntariamente. Pero el problema de fondo creo que no era ése,

sino el de las identidades. Esto es, ¿cuál es la identidad de Galdós, o la de Juan Rulfo, o la de Cortázar, o la de Virgilio Piñera, o la de Jorge Edwards? Reducirlo a que es chileno o argentino quizá sea un poco problemático. Reducirlo a que todos somos una magma castellana o española tampoco lo tengo muy claro. Porque el español en el que escriben los grandes escritores mexicanos que viven en California no sé si es un español equiparable al de Galdós, al que veo muy asociado a Madrid y a la cultura española. Entonces esa polifonía, que hablando la misma lengua tenemos distintas identidades, sí que me parece una realidad. Identidades que los estados no reflejan siempre o sólo lo hacen de manera aproximada, como sucede con las fronteras mismas de algunos países americanos. El caso de Argentina me parece evidente: los cordobeses, por ejemplo, parece que están un poquito más cerca de Chile que de los porteños. Eliminando el problema de la nación no resolvemos el problema de la identidad de los autores. La identidad de las culturas es algo más complejo.

**Jorge Edwards:** Quiero hacer un comentario. Esta mañana, cuando Joaquín Marco habló de Carlos Barral, insistió en algo que en cierto modo era un aporte suyo al mundo no sólo editorial, sino al mundo cultural nuestro. Y es la idea de que lo que define a una literatura es el idioma. Y que, entonces, hablar de unas literaturas paraguayas, bolivianas, chilenas, peruanas... era muy limitador e insuficiente. Lo que sí puede definir a una literatura es el hecho de que se escriba en español. Y los escritores americanos escribimos con una conciencia de que el español no comenzó ahí. Leemos cosas de España desde que comenzamos a formarnos como escritores. También leemos textos ingleses, alemanes, franceses y rusos. Pero yo a veces noto en un periodista o en un escritor que la raíz lingüística es débil, que falta una apropiación más fuerte de la lengua. Y cuando me encuentro con un escritor auténtico, en ese escritor suena todo. En Cortázar se oye un eco de Neruda en el comienzo de *Rayuela*, y se oye un eco de Borges, pero por ahí también está Baltasar Gracián, y por ahí está *El Quijote*...

En fin, digamos que las fronteras entre nuestros países son administrativas, pero no son hechos culturales. En el norte de Chile hay aimaras, hay quechuas, hay bolivianos, hay polacos, hay yugoslavos. Estuve en la Patagonia chilena el otro día (el otro día ¿eh?, hace diez días) en un encuentro muy simpático de escritores y poetas de la Pata-

gonia al que me habían invitado. Después fuimos a tomar unas copas y en aquel lugar había polacos, había unos mapuches, había unos jóvenes ingleses borrachísimos que se enamoraron de las poetas chilenas ante la gran indignación de los chilenos..., pero no era una cuestión de identidad.

En fin ¿cuál es la identidad? Es una pregunta muy compleja. No creo que se pueda decir “no hay identidad”. Eso es un error. Existe, y en el escritor está esencialmente ligada a la lengua. Ésa es mi impresión. Por ejemplo, Joseph Conrad ¿es un escritor inglés o un escritor polaco? Yo creo que es un escritor inglés que nació en Polonia.

**Jesús Fernández Palacios (entre el público):** Creo recordar que Joaquín Marco dijo esta mañana que la crítica establece *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, de 1962, como el comienzo del *boom*. Pero yo he leído unas declaraciones de Vargas Llosa -que no sé si son irónicas- diciendo que el *boom* empieza con *El pozo* de Onetti, en 1939. ¿Podríaís comentar eso?

**Joaquín Marco:** Con mucho gusto. Yo creo que Vargas Llosa es consciente de que, primero, lo del *boom* no existe. Es decir, existe como fenómeno editorial, pero no es un fenómeno literario. El *boom* no quiere decir nada, eso se lo inventaron los periodistas. Por otro lado, Vargas Llosa supone para la literatura o para el ámbito de la lengua española el triunfo, por primera vez en España, de un escritor hispanoamericano, que consigue un premio de mucho prestigio y además es lanzado al estrellato por la editorial Seix Barral, barcelonesa. Pero Vargas Llosa es consciente de que con anterioridad estaban no solamente Onetti, sino también Borges, o Ricardo Güiraldes, etc.

Respecto a la identidad, parece un problema casi policíaco. ¿Cómo se identifica a un señor? ¿Por los rasgos, por la frontera, por el carné de identidad? Yo, la verdad, entre Onetti (que escribe, digamos, en porteño) y un escritor argentino veo muy pocas diferencias. Porque entre Uruguay y Argentina lo que existe es prácticamente una división administrativa. Lo que define a un escritor es la lengua. Y la gran aportación de la nueva novela (que ya no es tan nueva) es algo que la literatura española captó sólo parcialmente, y es la utilización de la lengua oral. Rulfo escribía como se hablaba en Jalisco, que era su estado natal. Igual que Arreola, que era compañero suyo además.

Cortázar es un fenómeno distinto. Él empieza a escribir en Argentina, luego *Rayuela* la escribe en París y tiene un lado de acá y un lado de allá, y esto también hay que tenerlo presente. La gran literatura contemporánea hispanoamericana se escribe fuera de los países de origen en su mayor parte. Al menos la que nos ha llegado hasta ahora. Es posible que vayan surgiendo otros escritores. De pronto surge Ricardo Piglia, que era un desconocido y aparece en el mercado español; pero era un desconocido para nosotros los españoles, no para los argentinos. El error está en considerar que hay un meridiano cultural español. La literatura española forma parte de un meridiano muy amplio, que va desde California, desde escritores que intentan escribir en un castellano relativamente aproximado, hasta Cataluña, donde hay fórmulas mestizas. Léase Juan Marsé, o Vázquez Montalbán, que utilizan con mucha frecuencia expresiones en catalán. Esto ocurre de manera muy evidente en un escritor que escribió en castellano, a pesar de que su fama se identifica con la lengua catalana, que fue Josep Pla. Pla escribía en un castellano deliberadamente catalanizado para hacer sonreír al lector que lo leía. Se decía “ya se nota que Pla está traduciéndose a sí mismo”. La verdad es que en gran parte de la obra de Pla fue al revés, es decir, se la tradujeron. Pero eso es otra historia. De la misma manera que Josep Carné es un poeta catalán y, si no recuerdo mal, es uno de los fundadores de *Cuadernos americanos* durante su exilio mexicano. Por eso, lo de las identidades nacionales hay que ponerlo siempre entre comillas.

Antes mencionaba al conde de Lautréamont, que me parece que es escritor francés. De la misma manera que Conrad es un escritor inglés, y Nabokov es lo que le da la gana porque tiene la capacidad de escribir en alemán, y en inglés, y en ruso, y no le gana nadie; y además se dedica a la cría de mariposas, y es científico, y todo lo que quiere. Es un gran fenómeno. En el ámbito de la literatura hispánica nos faltan algunos Nabokov.

**J.J. Armas Marcelo:** Hay quienes sitúan el principio del fenómeno sociológico que en el fondo es el *boom*, que no es solamente literario, en 1958 con la edición de *La región más transparente* de Carlos Fuentes. Es una fecha efectiva. Pero, si no recuerdo mal, esto lo codifica con su autoridad José Donoso en el opúsculo *Historia personal del boom*. Porque, claro, se suele hablar del *boom* y de la literatura de esa época,

que es un salto en el aire a favor de la literatura, de la lengua y a favor de la novela en América Latina, como si fuera solamente un fenómeno que se fraguó en Barcelona a través de una editorial (Seix Barral), de la agente literaria Carmen Balcells y a través de un editor, Carlos Barral, que sabía lo que era pensar en trasatlántico. Yo creo que hay otras influencias, entre ellas la de Carlos Fuentes como escritor y profesor, y ahí está el testimonio escrito de Donoso. A pesar de que su libro parece muy frívolo, es muy serio, y habla de la influencia de Carlos Fuentes en el llamado *boom*. No estoy de acuerdo en que haya sido sólo un fenómeno mercantil editorial. Yo creo que al final de todas las alharacas lo que ha quedado es un conjunto de diez o doce novelas que no se las salta nadie, y ha quedado una época que, de cualquier manera, forma parte de un referente, y un antes y un después. Independientemente de que antes estuvieran Carpentier, Asturias, Uslar Pietri, o Rulfo y Onetti. Pero se dieron una cantidad de circunstancias muy favorables para que ese fenómeno se produjera. Aquí tenemos precisamente a un protagonista de ese fenómeno del *boom*, que además vivió en Barcelona en esa época: Jorge Edwards.

Yo no creo, en definitiva, que haya sido sólo mercantil. Se dieron muchos episodios para que ese “movimiento” triunfara.

**Joaquín Marco:** Quisiera simplemente acotar que *Cien años de soledad*, que constituye un referente imprescindible, se publica en Argentina, no en Barcelona. Y que la figura de Carlos Fuentes es, como ya apuntaba esta mañana, quien define la nueva novela hispanoamericana. Su situación personal, que es equiparable también a la de José Donoso, lo hace un referente. Pero lo que sucede en Barcelona en la etapa en la que convive un considerable grupo de escritores hispanoamericanos de muchas relevancia, entre ellos Jorge, es fruto del esfuerzo y de la capacidad creativa, inventiva y editorial de Carlos Barral. Y una vez que Carlos Barral desaparece, estos escritores se dispersan. No es que sea el fin del *boom*, es que el *boom* significa únicamente que de pronto se visualizan unos escritores latinoamericanos que ya existían. Yo recuerdo, por ejemplo, haber escrito el prólogo a los *Cuentos Completos* de Onetti, cuando Onetti era un escritor desconocido en España, que me lo pidió Esther Tusquets para Lumen. En España nadie leía a Onetti, nadie sabía quién era, ni siquiera estaba distribuido. Evidentemente, hubo una efervescencia en Barcelona, que además habría que ligar a un

fenómeno sociológico un poco al estilo de la *gauche divine*, de la que no se habla tanto, pero que tuvo también su peso específico y su atractivo para gente que venía de países remotos y había pasado dificultades y tenía problemas políticos y un referente, que era la revolución cubana. Sin la revolución cubana tampoco se explica demasiado todo esto

**J.J. Armas Marcelo:** Y recuerda que tuvieron también aquella revista... Por hablar de meridianos, había tres polos literarios o editoriales: Buenos Aires, México y Barcelona. Y había una revista, *Mundo Nuevo*, dirigida por Rodríguez Monegal, que era el que encendía las luces de lo que venía. Si no recuerdo mal, me parece que allí se publicaron un capítulo o dos de *Cien años de soledad* antes de salir, refrendada precisamente por Carlos Fuentes. De manera que cuando el escritor mexicano Piazza escribe aquella novela titulada *La Mafía*, seguramente no tiene razón en llamarla así, porque no era exactamente una mafia, pero sí había unos componentes de amistad, de complicidad y de comunidad de intereses que hicieron que eso saliera muy bien durante una larga temporada. Y entre sus componentes no parecía haber tampoco ninguna disensión como la que provocaría después la revolución cubana.

Uno de los ataques al *boom* más feroces es el que hace José M<sup>a</sup> Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* a Cortázar, a Mario Vargas Llosa y a algunos más. Y lo hace un escritor que es indigenista. ¿Y por qué? Porque ellos son, en cierta medida, los que dan el salto en el aire frente a los escritores llamados locales.

Pero es verdad, Joaquín, que en todo caso todavía sigue siendo más o menos cierta, con matices, la realidad de que los escritores hispanoamericanos se dividen en dos: los que editan en España y los que editan en sus países. Y, claro, todos quieren ser editados en España. Pero no porque España sea España, sino porque el campo editorial es muy relevante en España y además el eco llega inmediatamente a los países de referencia. El sufrimiento de los escritores nacionales por ser *globalizados* por alguna editorial española que tenga alcance de continental lo conocen algunos de los que están aquí; entre otros, Eliseo Alberto, que edita aquí y que les puede hablar también mañana de eso. Esto de decir que los escritores hispanoamericanos se dividen en dos es también una provocación: los que publican en España y los que no pueden publicar en España y en todo caso lo hacen en América. Hay algunos que no quieren publicar en España y publican en América...

**Manuel Ramos Ortega (entre el público):** En apoyo de la tesis de Joaquín Marco, yo creo que el *boom* fue hasta cierto punto un montaje mercantil, y la demostración es que aquí en Andalucía tuvimos unas estribaciones de ese montaje mercantilista, que fue el llamado fenómeno de los *narraluces*. No es que no hubiera excelentes escritores entre los llamados *narraluces*, pero sí que se vieron reforzados y se quisieron subir al carro del famoso *boom* de la novela hispanoamericana. Es decir, el epicentro estaba en Barcelona pero las ondas llegaron hasta Andalucía. Y hay novelistas *narraluces* tan importantes como Alfonso Grosso, por ejemplo, que está fuera de toda duda que es un magnífico escritor.

**Joaquín Marco:** Y publicó también en Seix Barral, no lo olvidemos. Y, naturalmente, Pepe Caballero, que me parece que no puede ser calificado como tú dices. Evidentemente, el fenómeno editorial barcelonés tiene una época de expansión, que hay que contrastar con lo que está sucediendo en este momento con las editoriales, que han cambiado completamente de signo. En este momento los editores que publican literatura hispanoamericana tienen sus propias casas editoras en América y hacen el primer lanzamiento de los autores jóvenes allí. Y cuando los autores americanos han conseguido un cierto eco en la prensa, y sobre todo en la venta, que es lo que cuenta en definitiva, entonces sí se trasladan a España. En cierta manera, estamos reproduciendo el mismo fenómeno que se había producido en la etapa del *boom*. No todos los escritores que nacen lo hacen a la sombra de Carlos Barral, ni mucho menos. Carlos Barral intenta aprovecharse de este despegue porque advierte que la literatura hispanoamericana es una literatura creativa, nueva... Y además se enfrenta a algo que tampoco quisiera aludir aquí de manera despectiva, pero así se entendía entonces, que es la “literatura de la berza”. Era lo que llamábamos la literatura social, un fenómeno de denuncia con componentes políticos. Todo esto es mucho más complejo que el simple tema de la identidad.

**José Ramón Ripoll (entre el público):** Una última pregunta. Es cierto que hay editoriales con el mismo sello editorial que publican en América y en España, como Plaza & Janés o Planeta. Y tienen un mercado de autores latinoamericanos para Latinoamérica, y aquí tienen otro tipo de mercado. ¿Por qué, si allí entre todo el continente, se lee mucho más

que aquí? ¿Por qué existe un mercado latinoamericano que no es trasladable al mercado español? ¿Es que hay dos gustos estéticos? ¿Es que hay dos signos identificatorios? ¿Es que hay una manera de leer desde Latinoamérica y otra manera de leer desde España? ¿Qué es lo que ocurre? Porque no hablo de autores fracasados, o de autores jóvenes, sino de hombres que ya tienen una larga carrera y son aceptados por su público, y sin embargo no publican en Barcelona y en Madrid.

**Jorge Edwards:** Quiero comenzar un poco más atrás. Aquí se habla de este montaje comercial que hizo Carlos Barral. La persona más incapaz que yo he conocido en la vida de hacer un montaje comercial era Carlos Barral. Carlos Barral hacía montajes al revés. Carlos Barral se parecía a mi amigo Enrique Helguín. Yo decía sobre mi amigo Enrique: “este no da puntada con hilo”. Y Carlos Barral era así, era el no-comerciante casi por definición; si hubiera sido por él, nunca se habría editado *Cien años de soledad*, por ejemplo. Porque, primero, no lo leyó (se lo dieron en lectura y no lo leyó) y, después, cuando lo hizo Sudamericana de Buenos Aires, dijo: “No, si no importa, porque ése es un narrador oral del norte de África”. Entonces había mucha locura y mucha improvisación. Y eso hay que tomarlo en cuenta.

Anteriormente no había habido un *boom* de Onetti o de Borges porque eran escritores que publicaban en Buenos Aires, en una editorial que se llamaba Arca, por ejemplo, o en Emecé, en Argentina, y eso no se proyectaba fuera. En cambio, la idea notable de Barral fue que esa literatura que él editaba se podía leer en Chile, Paraguay, México y España. Ahora, eso nunca ha funcionado completamente. Siempre hay escritores que son escritores locales y que no pasan bien las fronteras. Y viceversa. Pero los editores a veces se equivocan, condenan a ser escritor local a un determinado autor que, a lo mejor, si se prueba en España, puede entrar. Ha pasado. Y los editores en eso son muy poco aventureros, corren pocos riesgos y son muy poco quijotescos, por decirlo de algún modo. Son muy pesimistas con respecto a la posibilidad de un autor, y condenan así a muchos de ellos. Porque lo que es característico hoy es que una editorial en Chile o en Perú, una editorial que en realidad es española, pero es una multinacional que está ahí, hace un contrato para toda la lengua con un escritor peruano, pero lo distribuye sólo en Perú, y lo condena. Sucede en Chile y en todos lados. Hay nuevos escritores interesantes y ustedes no los van a conocer porque se van a quedar allá.

**Joaquín Marco:** Quisiera hacer una precisión a Jorge Edwards sobre este mito de Carlos Barral y *Cien años de soledad*. La historia empieza con el viaje de Luis Harss por América Latina. Cuando llega a México, Carlos Fuentes le comunica que hay un escritor colombiano excelente que ha publicado unos cuantos libros que apenas se leen, y Harss se lleva para el camino hacia Argentina un ejemplar de García Márquez. Cuando llega a Buenos Aires, se lo pasa a Paco Porrúa para Sudamericana y entonces a Porrúa, que era un buen lector y que, entre otras cosas, había descubierto a Cortázar, le interesa García Márquez y le manda una carta diciéndole que Sudamericana está interesada en lo que probablemente está escribiendo. García Márquez no está escribiendo nada, está colaborando en cine con Carlos Fuentes. Porrúa, que es muy listo, le manda un cheque a García Márquez con un contrato diciéndole: “esto es en adelanto a la novela que usted escriba en el futuro”. García Márquez lo firma, cobra el talón y luego se olvida. Una vez que tiene el nuevo libro en las manos, *Cien años de soledad*, ya tiene un compromiso con Sudamericana. Lo manda a Porrúa y manda también un ejemplar a Carmen Balcells porque no sabe si Sudamericana se lo va a publicar o no. Y lo que ocurre es que Carlos Barral, que tienen montañas de libros allí, sabe que tiene un original de un libro que no puede publicar, porque está contratado por otra editorial. El ejemplar que tenía Carmen Balcells es el que utilizará Pere Gimferrer para escribir su crítica en *Destino*, porque no habían llegado ejemplares de *Cien años de soledad* a Barcelona. Y éste es el ejemplar que –con autorización de Carmen Balcells, debo decirlo- tengo yo en mi casa. Es el original de *Cien años de soledad*, mecanografiado, con algunas correcciones. De modo que, con la seguridad que me da haber hablado sobre ello con Eligio García Márquez (lamentablemente Eligio falleció), debo decir que Carlos Barral jamás habría podido publicar *Cien años de soledad*, de manera que el mito de que ignoró, despreció, *Cien años de soledad* es sólo eso, un mito. Hubiera podido publicarlo sólo en el caso de que Sudamericana hubiera renunciado. Pero Porrúa hizo una edición, corta, pensando que vendería tres mil ejemplares. La primera edición se vende hoy en Estados Unidos me parece que por mil o mil quinientos dólares, casi como si se hubiera convertido en una pieza de anticuario. Es aquella portada en la que hay una carabela en medio de la selva. Luego no les gustó esta portada y en la segunda edición la cambiaron. Pero es que la segunda edición se hizo al cabo de un mes y, mes a mes, fue publicándose una nueva edición y se convirtió en un fenómeno.

Cuando yo conocí a García Márquez en Barcelona, no era el Premio Nobel sino un escritor colombiano que me llama por teléfono. Nos vemos en un piso alquilado en una zona no muy elegante de Barcelona y, como no tiene un duro, para poder salir de Colombia con algo de dinero no se le había ocurrido otra cosa que traerse dos pieles de caimán. Entonces me dice, “Joaquín, oye, ¿tú sabes si aquí en Barcelona a alguien le puede interesar comprar estas pieles de caimán?” Y le contesto: “Pues yo no tengo ni idea de qué se puede hacer con dos pieles de caimán”. Y cuenta: “Es que no me han dejado sacar dólares y he tenido que recurrir a estas pieles”. Esto es una pura anécdota, pero quizá modifique esta visión de que Barral no fue un editor lo suficientemente serio. Desde luego, yo no digo que fuera un editor mercantilista. No lo fue nunca, claro. Quien sabía del negocio era Víctor Seix. Y cuando Carlos se quedó solo con la editorial, se hundió. Pero tenía una perspectiva interesante en dos aspectos: una, la edición de la literatura española vinculada a Europa, y a Estados Unidos si era posible; y otra, la recuperación de escritores hispanoamericanos (o latinoamericanos o iberoamericanos, como prefieran).

**Santos Sanz Villanueva:** Con esta valiosa información de primera mano que despeja un malentendido que como verdad se cierra esta larga jornada. Buenas tardes.



**Jordi Gracia**

*El chasis de la libertad o las novelas de los maestros (de aquí y de allí)*

**Jesús Fernández Palacios (presentador):** Se inicia hoy la última jornada de este congreso, que fundamentalmente va a estar orientada a tratar del *boom* latinoamericano, del que también se habló ayer. Y la primera conferencia le corresponde a Jordi Gracia García, que ya tiene gracia que García se llame Jordi, como también la tiene que García no se llame Jorge. En fin, no voy a hablar del *Estatut*, pero sí del mestizaje afortunado que simboliza este intelectual, joven y brillante, mezcla de aragonés, catalán, murciano y castellano. No sé si tiene algún antecedente andaluz, pero a partir de esta estancia entre nosotros seguro que algo se le pegará.

Jordi Gracia García, nacido en Barcelona en 1965, donde vive y trabaja como profesor universitario de Literatura Española, es, asimismo, un reconocido ensayista y un agudo crítico literario, según viene demostrando desde hace algunos años en diversos libros y asiduas colaboraciones en *La Vanguardia*, *El Periódico de Cataluña* y *El País*, entre otros.

Autor de varios estudios sobre la historia intelectual de España en el siglo XX, tales como *Crónica de una decepción, Ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo* -publicado en 1994-, *El ensayo español: Los contemporáneos*, y *Estado y cultura: El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo*, ambos editados en 1996. Además de *Hijos de la razón: Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia* y *La España de Franco: Cultura y vida cotidiana*, este último en colaboración con Ruiz Carnicer, ambos en el 2001. Y, por último, el libro *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*, editado en Anagrama en el año 2004, que es su obra más renombrada hasta el momento porque fue distinguida, sucesivamente, con el Premio Anagrama de Ensayo en 2004, y con el Premio Internacional de Ensayo Caballero Bonald en 2005. Este apasionante ensayo, riguroso y honesto, revive el infierno o el calvario cultural de la España de posguerra, sin prejuicios ideológicos. Se ocupa sobre todo de la actividad intelectual y cultural de los años 30 y 40, de la propagación del fascismo y de su debilitamiento ideológico al terminar la década del 40, así como de la generación que creció con él y que,

a pesar de estar contaminada, supo reanudar una razonable y sensata comunicación con la modernidad europea, en contraste con la mediocridad y grisura franquista. Sobre este libro, que podéis encontrar en las librerías porque es de palpitante actualidad, tiene una estupenda crítica literaria Luis García Montero en la revista *Campo de Agramante* (lo digo para que compréis la revista y la leáis).

Pero no termina aquí la bibliografía de Jordi Gracia, y es preciso recordar que también es autor de una edición crítica de *Arde el mar*, de Pere Gimferrer (Cátedra, 1994) y del tomo *Los nuevos nombres (1975-2000)*, que corresponde al volumen IX de la *Historia y Crítica de Literatura Española* que dirige Francisco Rico (Ed. Crítica, 2000). Asimismo, ha realizado diversos monográficos sobre escritores del siglo XX, entre ellos, uno de dedicado a Mauricio Bacarisse, cuya obra publicó en 2004, y otro sobre Benjamín Jarnés, de quien editó el *Epistolario (1919-1939)* y *Cuadernos privados*, en colaboración con Domingo Ródenas. También en el 2004 publicó la antología *La llegada de los bárbaros. La recepción de la narrativa hispanoamericana en España 1960-1981*, en una edición de la editorial Edhasa, preparada junto al profesor Joaquim Marco. Finalmente, y hasta donde estoy enterado, este año ha realizado dos antologías más: una sobre Dionisio Ridruejo titulada *Materiales para una biografía*, y otra sobre el filósofo catalán exiliado Ferrater Mora, con el nombre de *Variaciones de un filósofo*. También tengo entendido que está trabajando en un estudio ya más profundo sobre la figura de Dionisio Ridruejo.

Deberíamos haber empezado el día experimentando, porque una de las cosas que aporta la novela hispanoamericana a la narrativa es la experimentación, y el ejemplo más importante tal vez sea el de *Rayuela*. No sé si recordáis que *Rayuela* se publicó dos años antes de que naciera Jordi Gracia, y que en esa novela -una de las más atrevidas y que tenía un gran predicamento, sobre todo entre los jóvenes, porque se identificaban con Oliveira y con la Maga- hay un extraño texto que dice así:

*“En Septiembre del 80, pocos meses después del fallecimiento, y las cosas que lee, una novela mal escrita para colmo, de mi padre, resolví apartarme de los negocios, cediéndolos una edición infecta, uno se pregunta cómo puede interesarle a otra casa extractora de Jerez tan acreditada como la mía,*

*algo así. Pensar que se ha pasado horas enteras devorando realicé los créditos que pude, arrendé los predios, traspasé esta sopa fría y desabrida, tantas otras lecturas increíbles, las bodegas y sus existencias y me fui a vivir a Madrid”.*

No se entiende bien el texto leído, y más leído por mí. La dificultad desaparece al advertir que dicho texto cobra sentido si se leen primero las líneas impares y luego las pares. Pero no se trata de un juego gratuito, sino de un intento de ofrecer simultáneamente dos cosas. Recordemos la situación: Oliveira y la Maga se han separado. Él está solo en el cuarto de ella, coge el libro que lee y echa un vistazo al comienzo. A la vez reflexiona. Lo que lee son las líneas impares; lo que piensa, las pares. Según eso, y de acuerdo con la aspiración de Cortázar, el capítulo exige tres lecturas. Una, el texto de Galdós, comienzo de *Lo prohibido*, en las líneas impares. Dos, las reflexiones de Oliveira, en las líneas pares. Tres, las dos juntas, siguiendo el orden impreso, para tratar de reconstruir la escena. Recordemos que Cortázar ha empleado este procedimiento como un medio más de ampliar las posibilidades de la narración, en cuanto a la captación de la realidad íntegra y a la necesidad de distintas lecturas.

Pues esta mañana he intentado hacer eso con la presentación de Jordi Gracia en mi habitación. Y veréis un comienzo nada más de cómo ha salido, unida a otro texto que leí hace poco días en *El País* sobre algo que parece que es normal hoy en día y no debería serlo. Dice así:

*“Nacido en Barcelona en 1965, donde vive y trabaja como profesor universitario, ustedes no son normales si están escuchándome, porque de Literatura Española es asimismo un reconocido ensayista y un agudo crítico literario, seguramente pertenecen a la minoría de la humanidad, según viene demostrando desde hace algunos años en diversos libros y asiduas, que tiene un empleo estable, adecuado acceso a la seguridad social, colaboraciones en La Vanguardia, El Periódico de Cataluña y El País entre otros, y que además disfruta de una estimable libertad política. Autor de varios estudios sobre la historia intelectual de España en el siglo XX, además, a diferencia de otros ochocientos sesenta millones de personas, ustedes saben leer, tales como Crónica de una decepción: Ideología y literatura en la prensa universitaria, y gastan más de doce euros al día, el porcentaje de la*

*población del franquismo, publicado en 1994, El ensayo español: Los mundial que combina todos estos atributos es menos del cuatro por ciento”.*

Así que sepáis que sois menos del cuatro por ciento de privilegiados los que vais a escuchar esta mañana a Jordi Gracia.

**Jordi Gracia<sup>1</sup>:** Desde luego no sólo es una presentación atípica, sino, sin la menor duda, la mejor presentación que me han hecho (y que jamás van a hacerme). Me parece divertidísima y estoy encantado, porque al principio incluso me estaba aburriendo de volver a oír lo que uno ha hecho o ha dejado de hacer; pero, claro, con ese final... Podrías haber dicho eso sólo y lo demás no hacía falta.

Muchísimas gracias. Ya decía yo ayer que el ambiente aquí era de lo más acogedor, y ésta es la más transparente muestra de lo que ayer quería explicar al dar las gracias por el premio. En realidad hay otro dato que vosotros no tenéis por qué saber, pero yo ayer tuve que hacer esfuerzos de autocontrol sobrehumanos, sobre todo a última hora de la tarde, cuando en la mesa redonda en la que intervinieron Joaquín Marco, Jorge Edwards, Santos Sanz, etc. sentí la necesidad de intervenir. Lo que tengo ganas de contar es mi punto de vista sobre lo que fue la conversación de ayer. Pero trataré de dar alguna explicación sintética de lo que hemos intentado hacer Joaquín Marco, como director de un equipo de investigación, y yo, como miembro de ese equipo junto a Jesús Ferrer, Dunia Gras, Pablo Sánchez, Paul Burckhardt, Carmen Sanclemente y Núria Prats, en *La llegada de los bárbaros: la recepción de la narrativa hispanoamericana en España*, ese mamotreto, ese ladrillo, esa cosa impresentable que tienen fuera en la mesa (afortunadamente sólo hay un ejemplar porque, si no, se hundiría). Es un libro de unas mil doscientas páginas, publicado por Edhasa, y del que les quiero contar algo, porque es una auténtica fiesta. Y lo digo sin ningún escrúpulo porque el libro no lo hemos hecho nosotros; es una antología. Hay unas doscientas páginas de estudio que nos hemos repartido varios amigos (los colaboradores de los que he hablado) en un intento de interpretar algo de lo que fue la recepción de la narrativa hispanoamericana en España, pero la gracia de ese libro empieza de veras a partir de la

<sup>1</sup> El siguiente texto es la transcripción corregida de la intervención oral del autor.

página doscientos y hasta la mil doscientos. Es decir, en una antología de textos que abarca desde notas de prensa hasta anuncios, pasando por reseñas, artículos largos o cortos, pequeñas notas, entrevistas, a veces *a pie de premio*, como a Carlos Fuentes, por ejemplo, cuando le dan el Premio Biblioteca Breve y el periodista comete un ochenta por ciento de errores en seis líneas. No se pueden cometer más errores. Pero vale la pena ver eso, porque se equivoca al transcribir todos los nombres que da Carlos Fuentes. No sale ni uno bien escrito. También aparecen entrevistas muy largas, que pueden haber aparecido en *Cuadernos para el diálogo*, en *Revista de Occidente*, en la revista *Índice*, porque todo este material procede de un vaciado, no exhaustivo pero sí muy amplio y laborioso –aunque también entretenido–, de la prensa cultural y diaria en España aproximadamente entre 1960 y 1981, ya que en algún punto había que cerrar y en ese año se publican tres grandes novelas como son *La guerra del fin del mundo*, *Crónica de una muerte anunciada* y *La vida exagerada de Martín Romaña* de Bryce Echenique.

El vaciado se hace sobre prensa, fundamentalmente de *La Vanguardia*, *ABC* y otros periódicos de ese momento. Desde el año 1976 en adelante, se incluyen ya *El País*, *Diario 16* y, sobre todo, las revistas: *Cuadernos para el diálogo*, *Índice*, *Ínsula*, *Papeles de Son Armadans*, *El Ciervo*, algunas de las revistas seuistas de Falange, del Sindicato Universitario... Una vez seleccionada una mínima parte de lo que tenemos acopiado, salen mil páginas muy divertidas, que uno puede ir hojeando para detectar qué dice un escritor en ciernes entonces, que puede ser Juan José Millás, o qué dice un periodista que todavía no ha dado el salto hacia la literatura con mayúsculas (si me permiten hablar de una manera tan estúpida) como Francisco Umbral, o qué están diciendo algunos de los jovencísimos críticos que están con las orejas muy puestas para ver qué está llegando a España desde el continente americano (desde el norte hasta el sur pasando por el centro), y cómo algunos de los mayores están también muy atentos, por ejemplo Juan Ramón Masoliver, que no olvida que antes de la guerra ya hubo una intensa relación (y Joaquín lo recordaba ayer) con la literatura hispanoamericana: Rubén Darío, Cesar Vallejo, Pablo Neruda, que además publicaban en España -muy a menudo en Barcelona, pero también en París, por ejemplo-. Juan Ramón Masoliver no se olvida de que ése fue un momento, si no pletórico, cuando menos de una relación muy dinámica entre una y otra geografía. Y eso lo empiezan a descubrir algunos

jóvenes como Pere Gimferrer, que tiene veinte años cuando escribe ya algún texto sobre literatura hispanoamericana, de una penetración, de una lucidez y una contundencia que a mí me dejan pasmado, y además con grandes aciertos. Hay otros nombres de jóvenes que rondan los treinta años, como Joaquín Marco, Rafael Conte, Juan Pedro Quiñone-ro, José-Carlos Mainer, o Andrés Amorós, que se están dando cuenta de que con la literatura hispanoamericana se está empezando a poder leer, con plena conciencia, un tipo de literatura que no se está produciendo en España.

¿Y qué es lo que están recibiendo? ¿Por qué lo buscan? O ¿por qué no hay artículos sobre *Cien años de soledad* -que ya obtuvo el Premio de los Lectores en Italia en el 67- antes del año 1968? (Las reseñas empezaron a salir meses más tarde, la primera en *Destino*, como decía ayer Joaquín Marco). Para contestar a esta pregunta voy a intentar dar un marco de interpretación general de qué es lo que está sucediendo en la cultura española de los años sesenta y qué ha sucedido antes, para poder interpretarlo de una manera coherente y para convencerlos de que, probablemente, esa cantidad de autores jóvenes, maduros o veteranos (Borges, Mario Vargas Llosa, Cortázar, García Márquez, etc.) eran recibidos como auténticos cómplices y conspiradores. Y no ya sólo del antifranquismo, es decir, como instrumentos de oposición a la España de Franco, a la moralidad franquista y a su vida cultural, sino que sobre todo estaban siendo recibidos como auténticas herramientas de modernidad, de intoxicación moderna en el contexto de una España que no es que estuviese totalmente ausente de la modernidad, sino que todavía no tenía demasiados *ítems*, elementos, ingredientes, nombres que difundiesen esas semillas de modernidad más allá de circuitos muy cerrados. No es que no se leyera a Faulkner en los años 50; por supuesto que se leía, lo mismo que a Eliot, a Italo Svevo, a Sartre, o a Albert Camus. Naturalmente que se lee a estos autores en los años 50, pero en circuitos muy pequeños y, en ciertos momentos, incluso con el ambiguo respaldo del SEU, o al amparo de la misma Falange, o del Instituto de Cultura Hispánica, porque está claro que entonces no sólo se leía a Zunzunegui, o a Ignacio Agustí, o a José María Gironella. Basta con leer lo que escriben y sobre qué escriben los más jóvenes, o ver lo que recuerdan en sus textos autobiográficos y memorialísticos, para ir dándose cuenta de que anécdotas tan tontas como la que a Juan Benet le gustaba contar cuando decía que los primeros ejemplares de la

revista *Tiempos Modernos*, de Sartre, entraron en España por la valija diplomática del Ministerio de Asuntos Exteriores en torno 1947 ó 1948. Y él lo sabía porque disponía en casa de esos ejemplares, que le llegaban a través de un amigo de su madre.

Se podrá decir que esto es una nimiedad, pero sirve para explicar cómo va a ser ese escritor llamado Juan Benet y su pequeño entorno. Y de ese tipo de indicios es de lo que estoy hablando ahora, no de que el régimen franquista no fuese tan nefasto como nos han dicho. Claro que lo fue. Lo que no pudo ser es todo lo devastador que pretendía al hilo de toda aquella ilusión totalitaria refundadora. Ningún totalitarismo ha conseguido hacer todo aquello que se proponía. Por supuesto que fue terroríficamente cruel y dañino, pero no hasta el extremo de anular por completo la subsistencia, por un lado, de la tradición liberal y, por el otro, de alguna forma de modernidad contemporánea con Europa.

Dentro de este marco es donde yo quisiera encajar el papel que cumplen y el significado que tienen la recepción, la lectura y la difusión de los nuevos autores de la narrativa hispanoamericana, y el rescate de muchos de los que ya eran grandes escritores en sus respectivos países, o que ya tenían difusión internacional pero que no habían llegado a España ni habían sido editados aquí. Y, por otra parte, tratar de comprender también cómo actuaban los intelectuales del régimen, qué hacían cuando montaban en *Índice* (que entonces dirigía un auténtico falangista convencido, el extremeño Juan Fernández Figueroa, que tenía enlaces con el régimen y que jugaba muy bien la carta de la provocación con seguridad, siempre con el colchón de saber que no le iba a pasar nada de verdad, aparte de una suspensión de la revista) un número con las cartas o artículos de Ernesto Sábato o de Jorge Luis Borges, en torno a 1955, dando así noticia de uno de los grandes escritores argentinos –Sábato–, que ya era considerado un gran escritor en su país porque *El túnel*, *Uno y el universo* o *Heterodoxia* ya habían sido publicados. Pues resulta que un falangista muy falangista, profesor de la Escuela de Mandos de Falange, Marcelo Arroita-Jáuregui, da la casualidad que ha leído a Borges y a Sábato, y es de los primeros que habla en la España de los años 50 de Borges. Es director de una revista universitaria, *Alcalá*, y allí aparece una nota; en *Índice*, un *chaval* que va en pantalón corto y se llama Francisco Rico, publicará una nota sobre *El hacedor* de Borges en el año 1962. Y detalles de éstos son los que pueden ir encontrando en el tomo que está allí fuera.

Pero lo que me preguntaba es ¿con qué actitud están yendo a buscar esa literatura? Me refiero a la búsqueda de aquello que está siendo capaz de estimular la fabricación de horizontes intelectuales literarios y culturales distintos, ajenos a la mugre, a la grisura, al aplastamiento de la vulgaridad de la cultura oficial del franquismo. Y cuando digo cultura oficial es la publicitada, la que está visible en los periódicos, la que sale en la radio, lo que, por ejemplo, describe Francisco Fernández Santos en la revista *Índice* en 1967 a propósito de Cortázar. Francisco Fernández Santos, en aquel año, es ya un exiliado prosocialista que ha sido redactor jefe de *Índice* con Fernández Figueroa, en un momento potente de esa revista porque estaba infiltrada, como puede verse en el cuadro de redacción, por elementos marxistas. Son solamente dos años, es verdad, pero ¡vaya dos años de esa revista los que van de 1958 a 1960! Francisco Fernández Santos sale de esa revista porque eso tiene un límite, el de la resistencia de Fernández Figueroa con el régimen. De esa etapa sale un libro precioso, *El hombre y la historia*, de Fernández Santos, que recopila muchos de los ensayos publicados en *Índice* y otras revistas, donde está hablando alguien con un lenguaje abierta e inconfundiblemente marxista. Está publicado por Ediciones Arión, una editorial de Fernando Baeza, alguien que está en ese momento muy cerca de Dionisio Ridruejo, que ha sido un auténtico, profundo y el más fascista de los fascistas españoles, pero que aprende a dejar de serlo, y en ese momento ha dejado de serlo, ha pasado por la cárcel y ha fundado un partido socialdemócrata en 1956, y le esperan todavía un par de años de exilio, de 1962 a 1964. En esa editorial de Fernando Baeza, con prólogo de Ridruejo, aparece este libro que es ya un intento de análisis sociológico desde una perspectiva marxista sobre lo que sucede en la sociedad española, también desde el punto de vista intelectual, de su pobreza, de su desconexión con Europa, de su cicatería y de esa especie de pátina de oficialidad que tiene la vida cultural entonces.

Ahora mismo les leo ese texto, pero antes quiero hacer un paréntesis porque ¿qué recordamos de entonces, de los años 50? De aquel entonces, ¿qué forma parte del magisterio del presente? Recordamos a Valverde, Aranguren, Cela, Torrente Ballester, Delibes y algunos más. Pero esto tiene poco que ver con lo que uno encuentra cuando va pasando páginas y páginas de las revistas y los diarios. Por supuesto que ya salen esos autores, pero ni mucho menos eran los únicos, sino todo

lo contrario. Pues a eso me refiero cuando hablo de cultura oficial, de aquello que está presente constantemente, aquello que forma parte de las lecturas obligatorias. Por ejemplo, una de las lecturas obligatorias, en conciencia quiero decir, no académicamente, era Gironella. Pero si no leías a Vargas Llosa, no pasaba absolutamente nada. Había que leer a Gironella, que vendía un millón de ejemplares. Y *Lola, espejo oscuro*, de Darío Fernández-Flórez, que fue un grandísimo éxito editorial español. ¿Que no leías a Borges? No pasa nada.

Como ha recordado Jesús hace un momento *Rayuela* salió en 1963, y Gimferrer en el 65 ya ha dedicado en *Ínsula* una doble página a la obra de Cortázar hasta ese momento, opinando que lo mejor de Cortázar son sin ninguna duda los cuentos. Y dos años después -por lo visto la mayor parte de los potenciales lectores no se han enterado porque están leyendo a Gironella, a Ignacio Agustí o a Darío Fernández-Flórez- dice Fernando Baeza: "... lo que equivale a decir que Julio Cortázar es uno de los más importantes escritores vivos. Imagino que esta afirmación ha de sonar a audacia irresponsable en oídos españoles, lo cual es perfectamente natural porque el hecho, por absurdo que sea, es que a Cortázar se le ignora masivamente en España". Y esto es lo que yo quería destacar, que se le ignora "masivamente". Aunque no lo hacen Joaquín Marco, Pere Gimferrer, Mainer (que hace su *Atlas de literatura hispanoamericana* fechado en 1967 y publicado dos años después), o Andrés Amorós (que escribe sobre él en *Revista de Occidente*), masivamente sí se le ignora. Que el público no le conozca es comprensible, porque sus libros no se publican aquí y los críticos instalados los ignoran. Joaquín, Mainer, Rafael Conte no eran críticos instalados.

*"Es increíble y grotesco ver cómo tantos que hacen en España profesión pública del ejercicio crítico dedican largas y cuidadosas exégesis a los últimos bodrios de los Celas y Zunzuneguis de turno, fabricantes de mercaderías literarias a tanto el kilo, mientras desconocen casi completamente a la única gran literatura que hoy se escribe en castellano, la que se está haciendo (ya con frutos espléndidos) en la América Hispánica. Que el llamado "Instituto de Cultura Hispánica" no se entere de lo que realmente pasa en Hispanoamérica es bastante lógico desde que se fundó. Pero de los críticos españoles era de esperar una mayor responsabilidad cultural, una ignorancia menos crasa".*

Para salvarse de posibles problemas, la revista puso una nota en el artículo diciendo: “*En el Instituto de Cultura Hispánica hay escasas y meritorias excepciones, como la de los actuales Cuadernos Hispano-americanos, que animan hombres del valor de José Antonio Maravall y de Félix Grande. Y hay otros que, sin duda, el autor no conoce*”.

La imagen pública es ésta: nadie se entera de nada, nadie se ha puesto a trabajar de verdad o nadie ha hecho el esfuerzo de difundir lo que está siendo una auténtica acumulación de grandes novelas (y no sólo novelas) en un periodo relativamente corto, procedentes de muchos países. Además de lo que ya lleva de por sí la propia literatura hispanoamericana.

Y sigo con la cita: “... *que estas páginas que Índice le dedica empiecen a demoler la ignorancia, que, mucho más que a él, perjudica al vigor, las posibilidades creadoras y la modernidad de la nueva literatura española, todavía en bajo nivel artístico y cultural*”.

Es decir una obviedad, ya lo sé, pero a veces las obviedades hay que repetirlas. La ignorancia de Cortázar en España no perjudicaba a Cortázar, nos perjudicaba a nosotros. Los que quedábamos en desfase éramos nosotros, era la cultura española la que dejaba de aprovecharse de una circunstancia inauditamente ventajosa, la de grandes creadores en lengua española de quienes apenas nadie decía nada. Y este “apenas” es el matiz que me importa subrayar. Ya sé que meterse con la crítica es un oficio al que yo mismo me he dedicado con entusiasmo y las acusaciones que ha habido contra la crítica por su ignorancia durante los años 60 de lo que estaba sucediendo en la literatura europea e hispanoamericana, han sido constantes. La paradoja es que uno hace ese repaso de los años 60 y 70 en la prensa, y ve que, por ejemplo, a Antonio Valencia le cuesta reseñar a algún autor hispanoamericano, y le cuesta también a Guillermo Díaz-Plaja -que lo hace, pero no con demasiada frecuencia-. Pero cuando se elabora el censo de quienes sí lo hacen, entiende muy bien la cursiva de esa frase de *críticos instalados*. ¿Quiénes van a hacer esa labor? Los jóvenes, los que están empezando, los que tienen ganas, aquéllos que están fabricando un horizonte de salida intelectual y no lo están fabricando en términos de combate político, aun cuando puedan tener una militancia política. El problema es que la ignorancia de todo eso perjudica al vigor, las posibilidades creadoras y la modernidad de la nueva literatura española. Y diría que no sólo perjudica a la literatura española, sino también a la mentalidad

media del lector español. A partir del año 1967, cuando empieza a ser masiva la distribución, la publicación y el conocimiento de la literatura hispanoamericana, podemos acotar la aplicación del término *boom* (como expansión masiva de autores procedentes de Hispanoamérica, no publicados por Carlos Barral, pero sobre todo por Barral). Y el entusiasmo me lleva a creer que todo eso ha de servir para que la gente, el lector -no sólo los críticos y el circuito reducido de escritores-, empiece a pensar de otra manera, de verdad, con nuevas preguntas, con nuevas interrogantes, con nuevos modos de concebir la vida real, su propia sociedad, sus propias relaciones con los demás, y conseguir que deje de ser verdad el diagnóstico que Gimferrer suscribe en 1970 sobre la cultura española: “*La cerrazón sistemática, el reaccionarismo estético, el triunfalismo patriotero, la frecuente fosilización de la enseñanza universitaria, la perduración de una escala de valores barrida tiempo ha por la historia*”.

¿Eso es lo que acabó con Franco? Por supuesto que no, pero sí acabó con la mentalidad, la cultura, la fosilización, el reaccionarismo, la estrechez, la mugre que transmitían la universidad, la escuela, desde un punto de vista mayoritario. Para acabar con eso es para lo que sirvieron estos autores. Y debe de ser que algunos lo creían de verdad. *Cuadernos para el diálogo* sale en el año 1963 y va a ser la herramienta pública de expresión y de oposición, dentro del posibilismo, al régimen franquista, hecho desde quienes han estado muy comprometidos con el sistema -Joaquín Ruiz-Jiménez era su director-, pero dentro de una democracia cristiana, aunque no sé si en 1963 ya se puede llamar así, generosa en aceptar colaboraciones de Nicolás Sartorius, Julián Ariza y gente de un espectro político muy amplio. Pues en uno de los primeros números de la revista, Pedro Altares asume la reseña de lo que ha sido un notable “Premio Biblioteca Breve” que ha tenido que publicarse muy tarde (por problemas con la censura), con una errata que recuerdo ahora: “Mariano” Vargas Llosa, con la obra *La ciudad y los perros*. Y el final de esa reseña a mí me parece que dice más de lo que en apariencia se limita a describir: “*No es, como se ha dicho, La ciudad y los perros una novela antimilitarista; es un documento escrito de manera personal y peculiarísima de una realidad, no por parcial menos auténtica, que contrasta con la imagen inmovilista de la sociedad, que prefiere las mentiras piadosas al enfrentamiento con la verdad*”.

Yo creo que es algo de eso lo que de veras está promoviendo buena parte de los lectores y críticos que reciben la narrativa hispanoamericana. Lo cual no quiere decir que eso defina a dicha narrativa, a Cabrera Infante (aunque hay un texto maravilloso, de Juan Pedro Quiñonero por cierto, sobre *Tres tristes tigres*), a Juan Rulfo, a Juan Carlos Onetti, o qué tipo de literatura hace Borges. Lo que estoy tratando de decir es que esa enorme diversidad de literatura va a ser y va a servir como auténtico enlace directo, potente y masivo, con una forma de modernidad que en España apenas tenía circuitos muy reducidos de presencia. Pero sólo a partir de 1967, es decir, desde el cuarto, quinto o sexto “Premio Biblioteca Breve”, aunque tampoco fue este premio el impulsor. Digamos que fue el *banderín de enganche* para descubrir masivamente a los lectores que sí existía una enorme literatura hispanoamericana, por cierto no fácil de leer para un público acostumbrado a una poética del realismo, todavía muy fiel a los patrones decimonónicos o barojianos, con poca manipulación del tiempo interno de las novelas, sin -o con pocos- preciosismos estilísticos. No era el tono mayoritario de la novela que se publicaba en ese momento. Hay una manera de decirlo, que copio directamente de Vargas Llosa, aquello de aspirar a un *realismo total*.

Los novelistas españoles tuvieron conciencia de un cierto agotamiento de lo que había sido la poética del neorrealismo en los años 50, que llevaba a una novela social con voluntad de retratar a un sector de la población para que tomase conciencia tanto de sus condiciones de vida como de quién era el responsable de sus condiciones de vida. Para poder hacer eso, el tono, la estructura, el estilo, los personajes debían simplificar necesariamente las cosas al lector. Así llegó Martín Santos, con su *Tiempo de silencio*, y hubo una especie de *impasse* extraño para tratar de ver cómo se adaptaban a ese *realismo total*, es decir, para saber qué es lo que debían hacer. Porque claro que comprendían que esto agota o deja de darle toda su rentabilidad posible a la literatura, parece como un estrechamiento voluntario de los horizontes estéticos y literarios del propio creador. Los narradores hispanoamericanos estaban ya haciendo esa operación. Vargas Llosa, por ejemplo, con títulos como *La casa verde*, con *La ciudad y los perros*, con *Conversación en la catedral* -que debía de ser una experiencia inexplicable, inefable, leerla en el año 69 ó 70, estando aquí en España, con conciencia de vivir en la dictadura franquista-. A mí todavía me conmueve la potencia de esa novela.

Naturalmente, en lugar de contar qué es eso del *realismo total* y tratar de explicarlo, voy a utilizar un texto, un poco largo pero precioso y muy contundente, de Mario Vargas Llosa, tomado de una mesa redonda (en la que creo que también participaron Joaquín Marco, Barral, etc.) de 1970. En dicha mesa, Barral le pide a Vargas Llosa que hable de lo que él entiende por *realismo total*, porque Barral está conspirando a favor de salir de esquemas demasiados tradicionales o rasos en los novelistas españoles y sabe que una de las mejores vías puede ser la narrativa hispanoamericana. Y dice Vargas Llosa: “*Yo me considero un escritor realista, pero tengo un concepto ancho, no mezquino, del realismo. Pienso que los límites de la literatura realista son los de la realidad, que no tiene límites*”. Vargas Llosa llega hasta el fondo, hasta sus últimas consecuencias cuando dice que la realidad no tiene límites, que no hay cosas que no se puedan poner, que los hechos humanos pertenecen a la realidad y también los mitos humanos. Y no son muchos los escritores españoles que en ese momento hubiesen acertado con esta lista para explicar cómo se han hecho lectores de literatura y escritores: “*las pesadillas de Kafka, las laboriosas ficciones psicológicas de Proust o Dostoievski, la impecable objetividad de Hemingway, la mítica de un Carpentier, las fantasmagorías alucinantes de un Cortázar, expresan zonas diferentes, niveles distintos de una sola realidad. En otras palabras, toda la literatura buena es, en última instancia, realista. Sólo la mala literatura es irreal. (...) Desde luego, cuando un escritor se propone mostrar en un libro determinado aspecto de la vida social o histórica, debe exigírsele que sea veraz, que si alude a hechos reales lo haga con honestidad*”. Podría ser la transcripción de una de las infinitas conversaciones que debieron de tener en Barcelona, tomando copas, sobre los límites de lo que había sido el recientísimo y todavía vigente realismo social, éste que intentaba captar trozos de realidad sin entrar en los fantasmas, los infiernos y esas partes oscuras que forman parte y construyen la verdad aunque sea compleja y desasosegante. Y sigue diciendo Vargas Llosa: “*Yo trato de hacerlo así. Por ejemplo, ahora estoy escribiendo (estaba escribiendo *Conversación en la catedral*), pero no me engaño. Sé muy bien que la verdad histórica y social es una cosa, y otra la verdad literaria*”. Ahora es doctrina común en España semejante distinción pero no lo era entonces, todavía demasiado subdesarrollada una cultura literaria que aceptaba mal algunas nociones centrales, como esta otra: “*Una novela puede ser históricamente irreprochable, socioló-*

*gicamente irreprochable, ontológicamente irreprochable, moralmente irreprochable y resultar ilegible. En el mundo de la ficción, la verdad se llama autenticidad y es subjetiva. El escritor debe ser ante todo auténtico, es decir, fiel a sí mismo, fiel a sus propias obsesiones, a sus fantasmas y demonios, a su locura, aun a su mugre. Debe escribir como si se inmolará".* Pese a la ligera sobreactuación de la última frase, sigo creyendo que de esto trataba la buena literatura que trajeron aquellos grandes bárbaros.

**Blas Matamoro***La novela latinoamericana: documento e invención*

**Carlos Manuel López (presentador):** Blas Matamoro, que nos acompaña en esta sesión, nació en Buenos Aires en 1942. Es licenciado en Derecho por la universidad de su ciudad natal y desde 1976 vive en Madrid. En la actualidad es director de la prestigiosa revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, editada por la Agencia Española de Cooperación Internacional, de periodicidad mensual y concebida para toda la amplia comunidad lingüística del español en su proyección universal. Gran cultivador del ensayo, su campo fundamental de actividad es la crítica literaria, donde ha alcanzado un merecido e importante reconocimiento.

Entre sus muchas obras, podemos destacar los siguientes títulos: *Historias del peronismo*, *La Argentina del tango*, *La Argentina hoy*, *Contra Borges*, *La Argentina exiliada*, *Genio y figura de Victoria Ocampo*, *Saber y literatura*, *Por el camino de Proust*, *Lecturas americanas*, *Lecturas españolas*, *Diccionario privado de Jorge Luis Borges*, *Oligarquía y literatura*, *Puesto fronterizo (estudios sobre la novela familiar del escritor)*, y su excelente biografía de Rubén Darío, aparecida en la editorial Espasa-Calpe.

De su obra creativa mencionaremos las narraciones *Nieblas*, *Las tres carabelas* y *Viaje prohibido*. Ha traducido, entre otros, a Mallarmé, Valéry, Rilke, Jean Cocteau y al poeta italiano, hermético madrugador, Vincenzo Cardarelli. Por otra parte, Blas Matamoro es un auténtico especialista en el tango, materia sobre la que ha publicado importantes trabajos en los que hace valiosas aportaciones de carácter histórico, técnico e interpretativo. Uno de sus libros fundamentales es, sin duda, la mencionada biografía de ese imprescindible renovador de la lengua literaria española que fue Rubén Darío. Matamoro nos transmite del poeta de *Cantos de vida y esperanza* una imagen en profundidad que, sin desatender la vertiente artística, pone sin embargo el acento en el drama humano que se extiende a lo largo de la existencia de Darío y en el signo eminentemente ético de su impetuoso vitalismo. Todo ello, completado con un magnífico trabajo de orden contextual muy documentado. El empeño en iluminar las zonas más oscuras de la vida de Rubén, de sobra alcanzado por Blas Matamoro en esta biografía, colisionó con las posturas más conservadoras y reaccionarias desatadas

en la propia Nicaragua. Una *santa alianza* integrada por la Academia Nicaragüense de la Lengua y el Banco Central de Nicaragua organizó un cónclave para tratar, ante el sagrado altar del honor patrio, la intolerable vejación de la que había sido objeto el insigne escritor, gloria de aquella bendita tierra centroamericana. El principal motivo de conflicto era la condición sexual de Rubén Darío. Para aquel alto tribunal, Matamoro había realizado en su biografía, de la manera más infame, literalmente, “una interpretación homófila del poeta”. Durante las sesiones de desagravio nacional, Blas Matamoro fue primero desollado y luego crucificado por su descomunal afrenta. Una vez finalizado el patético auto de fe, en el marco de semejante aquelarre patriótico, uno de los más señalados próceres en la defensa de la nación mancillada y del gigantesco lírico vilipendiado, sentenció lapidariamente, a modo de conclusión inapelable y como si se tratara del mayor mérito que invocarse pudiera, que “Nicaragua no ha producido ningún intelectual homosexual”.

Blas Matamoro ha abordado siempre en su obra ensayística temas ciertamente esenciales del proceso de creación literaria. Podríamos subrayar en primer lugar sus agudas indagaciones en el universo proustiano, que lo han convertido en toda una autoridad en dicho terreno. Corre por ahí la leyenda de que se sabe de memoria el *Contre Sainte-Beuve* (pero no lo vamos a poner en el aprieto, por si hay algún punto o una coma que no recuerde bien). Luego ha estudiado, por ejemplo, la función de la neurosis en el ámbito de la construcción artística, y así lo hace en *Puesto fronterizo*, un texto en el que analiza la narratología implícita en el modelo neurótico de la subjetividad como factor determinante del discurso cultural, y también el dualismo ideológico en el que se inserta el escritor, condenado a llevar dos vidas: la suya propiamente hablando, que acontece en la realidad inmediata, y aquella otra que se desenvuelve en la escritura, para lo cual revisa las novelas familiares –en términos freudianos– de autores como Goethe, Chateaubriand, Sarmiento, Rilke, Thomas Mann, Marcel Proust, Pío Baroja y el mismo Sigmund Freud.

En cuanto a las relaciones entre lo literario y lo socioeconómico, Blas Matamoro planteó en *Oligarquía y literatura* una visión científica y no determinista ni mucho menos sectaria, de las distintas vías de interacción entre literatura y clases sociales. Siempre, por supuesto, sobre la base de casos concretos y representativos, como fueron en

esta ocasión los de Bioy Casares, Victoria y Silvina Ocampo o Mujica Láinez. Matamoro ha participado y sigue participando con lucidez y energía en el debate sobre la crisis global de la actividad lectora como procedimiento indispensable para la transmisión de la cultura. Sus juicios respecto a esta cuestión candente introducen argumentos de razonable optimismo: la lectura nunca desaparecerá. La clave de esta garantía radica, como ya apreciara Karl Marx en su *Crítica de la economía política*, en ese poder de comunicación intemporal que se halla en la naturaleza de la verdadera creación estética. “*Si hoy nos interesamos por Dante, por Cervantes o por Flaubert -afirma nuestro ponente, en esta línea-, es porque no vienen con el código puesto. A tantos siglos de distancia, es imposible que previeran cómo los leemos hoy. Hablamos de su perfección, pero en rigor su calidad consiste en la cantidad de huecos que contienen, en los cuales nos movemos y tejemos nuestra propia literatura. Porque la literatura es eso, una colaboración, un entretejido, o no es nada*”. Con ustedes, Blas Matamoro.

**Blas Matamoro:** Agradezco esta generosa presentación. Sobre todo porque me recordó mi olvidada condición de mártir. Había olvidado que me habían desollado y crucificado. Las heridas, como ustedes saben, se cicatrizan.

Quiero hacer un punteo simplemente –intentaré no hacer una conferencia- acerca de lo que podríamos llamar la perdurable condición decimonónica de la literatura hispanoamericana. Y esto tiene dos motivos de comparatismo, o simplemente de curiosidad, sobre todo para un público español, es decir, para un público que pertenece a un mundo literario antiguo. Frente a la antigüedad de la literatura en castellano y en España (o en las países españoles o nacionalidades españolas) está la juventud, lo reciente de la literatura hispanoamericana, que yo sitúo no más atrás de la mitad del siglo XIX. Tal vez podríamos considerar una excepción, la mexicana, porque en México sí hubo un barroco de primera importancia literaria para la escritura en nuestra lengua, que es el barroco de sor Juana, de Balbuena, y de Ruiz de Alarcón, ligados a la temprana construcción de una nacionalidad, una nacionalidad que no es la Nueva España etiquetada por el conquistador, sino es el México que se produce en un momento barroco, de mestizaje, de mescolanza, de acercamiento de elementos lejanos, y que entonces forma un núcleo histórico que va a importar a los escritores que vienen después.

En cambio, para el escritor hispanoamericano de la época del proceso de la independencia -que se trata más de un proceso de descomposición de la historia de España que de un proceso de construcción de una América independiente- el pasado literario colonial no contaba nada. Era una especie de desierto histórico. Había antecedentes sueltos -podemos pensar en el Caviedes del Perú, o tal vez en el Hernández Camargo de lo que hoy es Colombia-, pero no una verdadera tradición que comprometiera a ese escritor. Y esto marca las literaturas de Hispanoamérica como literaturas fundadas -y por lo tanto también fundacionales- en pleno siglo XIX. Y ahí está el motivo de comparatismo y de curiosidad que yo quiero resaltar, porque esa decisión fundacional sigue siendo importante para la producción literaria de nuestros países.

Hay que señalar que cuando se produce este proceso de independencia, paralelamente lo que se produce es la eclosión del romanticismo, y esta eclosión tiene algunas consecuencias que marcan esta fundación de la literatura hispanoamericana. La más importante es la derogación de la poética de los géneros del clasicismo. Es decir, quedan fuera de vigencia los géneros clásicos y se inaugura una especie de estética de la libertad, en relación con la construcción de los géneros y de las formas, en la que el discurso romántico pretende ser el discurso donde todo cabe, y por lo tanto donde nada es identificable como tal o cual género. Y esto marca nuestras literaturas con una vocación experimental que se va a marcar en el siglo XIX, sobre todo por la irrupción de un discurso que empieza siendo un discurso de memoria personal, pero que además se va conformando como la memoria personal de un fundador y como la memoria personal de una sociedad recién fundada. Y así podemos encontrarlo en toda la escritura memorialista de Hispanoamérica, por ejemplo en toda la tradición memorialística de Chile, que ayer evocaba Jorge Edwards (él mismo es un representante muy notorio de esa tradición, junto a Pérez Rosales y demás), en todos los escritos autobiográficos de Sarmiento, etc.

Pero en todas las memorias de próceres que se van escribiendo a propósito de una condición militar o política se incide sobre lo mismo: yo cuento la historia de mi familia que funda una sociedad y cuento también la historia de una sociedad recién fundada. Lógicamente, esto no se puede contar con esquemas formales muy estrictos. Por eso es que tal vez, por ejemplo, la novela hispanoamericana del siglo XIX no

tiene figuras que podamos considerar de talla universal. Si incluyo a la América portuguesa o lusofónica, tenemos el caso de Machado de Assis, al que sí podemos reconocer talla universal. Machado de Assis es un novelista que no empalidece si uno lo compara con Flaubert, con Clarín, con Turgueniev o con Meredith. El resto de la producción novelesca queda detrás de esa otra importante producción de mezcla de géneros a la que acabo de referirme.

Porque ¿cuáles son las tareas que impone la independencia? Primero, la tarea de ver qué hacemos con un continente que se ha desarticulado por la Guerra de la Independencia. ¿Qué hacemos con el sistema colonial español que se ha desvencijado y se ha destruido? Porque, tuerto o derecho, el continente estaba estructurado por el imperio español, que había impuesto una lengua, una religión, unas leyes civiles, un sistema de comunicaciones... Lo primero que hizo fue fundar ciudades e intentar comunicar unas con otras, y todo esto produjo entonces una unidad demográfica y una unidad económica a partir de la dominación política y militar del imperio. Ahora, una vez destruida esta unidad ¿qué hacemos con el continente? El continente se fractura y aparecen las nacionalidades, no sólo como etiquetas fraguadas por dirigentes locales, sino además alentadas por la ideología nacional del romanticismo. Tenemos naciones, bueno, pues ahora tenemos que buscar la identidad nacional, y además tenemos que saber en qué lengua se va a expresar esa nación. Entonces, hay también una vocación continental en conflicto con el nacimiento de las nacionalidades. Y eso sigue existiendo como proyecto, lo vamos a ver en distintas recaídas, de la construcción literaria hispanoamericana.

Tenemos también el problema de las lenguas nacionales. Si a cada nación le corresponde una lengua, pues como tantas naciones, tantas lenguas habrá. Esto, lógicamente, no tiene una solución concreta, sobre todo porque lo curioso de la implantación del castellano, o del español, en América, es que se convierte en una lengua masiva y americana después de la independencia, y no antes. Durante la dominación española se calcula que no más del veinte por ciento de la población conocía la lengua española. Y dentro de ese veinte por ciento, un porcentaje menor es el que podía escribirla y leerla. Pero se vuelve mayoritaria justamente después de la independencia, porque hay un movimiento de reconocimiento del castellano como lengua histórica del continente. Este reconocimiento tiene un carác-

ter muy polémico, como ustedes saben, porque hay escritores que dicen: “Nos hemos independizado de España, país vetusto, entonces tenemos que dejar de hablar y escribir en español porque es una lengua vetusta que no sirve para el mundo moderno. Vamos a ver si nos podemos expresar en inglés o en francés”. Claro, la empresa es absolutamente imposible y termina en el reconocimiento de la realidad histórica del español. Pero viene ahí la cuestión de si existe una lengua que, siendo española, no sea de España, sino que sea la lengua española de los españoles americanos, como les llamaba Sarmiento (después ya se habló de hispanoamericanos). Ésa es la discusión de la independencia idiomática dentro de la lengua que lleva a Sarmiento a discutir con Andrés Bello, después está la polémica de Juan María Gutiérrez con Martínez Villergas en el *Antón Perulero*, o la polémica mexicana de Ramírez con Altamirano y que va a tener recaídas en el siglo XX. Ayer se evocó la que produjo Jiménez Caballero desde Madrid discutiendo con los jóvenes *martinferristas* de Buenos Aires, y que llevó a Nicolás Olivari, un escritor argentino, a decir: “Tenemos que escribir de manera que los españoles no nos entiendan, en una lengua que sea incomprensible para los españoles”.

La discusión entre Sarmiento y Bello tiene una deriva muy modesta, que es la reforma ortográfica de Sarmiento, que ni siquiera él mismo aplicó demasiado. Pero tiene una deriva estética muy importante y que tiene que ver con el peculiarísimo romanticismo hispanoamericano, sobre todo del cono sur de América, que es el lugar donde no hay prácticamente tradición literaria colonial y donde el escritor tiene más libertad y puede hacer lo que más le guste. Sarmiento no era un teórico ni un doctrinario de la literatura, pero fue —y Unamuno le daría la razón— el mejor prosista que tuvo la lengua en el siglo XIX, y eso que era un prosista autodidáctico. Su lema consistía en decir: “Que rabie Garcilaso”. Es decir, si volviera Garcilaso desde el siglo XVI y me dijera “usted es incorrecto”, yo le diría: “sí; soy incorrecto porque no escribo desde la norma: voy a buscarla”. Ésta es la fórmula de la libertad romántica fundacional de nuestras literaturas, y que va a marcar un destino que va a recoger gente más autorizada que yo, como Octavio Paz cuando dice que lo que marca justamente a la literatura hispanoamericana es la invención de palabras, en tanto que lo que marca a la literatura en español de España es el respeto a la norma donde se supone que están todas las palabras.

Y, en este sentido, las tradiciones que se abren son, por un lado, la fabricación de *ables*, no de lenguas, pero sí de idiomas mestizos. Por ejemplo el lunfardo del Río de la Plata, el negrismo de la poesía afrocubana de los años 20 y 30, el diepalismo de la dominicana de esa misma época, y también la novela indigenista, que incorpora una enorme cantidad de vocablos indígenas, como si el español los aceptara. Pero, sobre todo, por el efecto que tiene una lengua que no se puede hablar ni escribir pero que el escritor está oyendo cuando escribe. Es decir escritores como José María Arguedas o como Augusto Roa Bastos, que están escribiendo en español pero están oyendo una lengua que no pueden escribir, que es el quechua o el guaraní. Es lo que algún crítico definió como el gusanillo que vive dentro de una manzana: está comiendo la manzana, pero a la vez la está transformando químicamente en el interior, de manera que desde fuera no se ve cuál es esa alquimia que produce la lengua amordazada con respecto a la lengua expuesta.

Es decir, no sólo se forman entonces estas zonas idiomáticas mestizas, de carácter *bable*, sino que se forman también estas alquimias internas del español por el contacto con lenguas que no se pueden escribir. Pero lo que sí existe siempre es la apertura a la invención de lenguas. Tenemos a los poetas que han inventado vocablos: Vallejo, por ejemplo, Huidobro, Oliverio Girondo, e incluso un personaje como Xul Solar, que no sé si ustedes conocerán, un dibujante, astrólogo y también escritor argentino que propuso crear una lengua neocriolla, así por las buenas, y formuló una cantidad de vocablos de modo tal que para leer lo que él escribe en neocriollo hace falta un diccionario. Pero se trata de una lengua muerta, como decía el mismo Xul Solar, porque no la habla nadie; es una lengua que nace y se realiza en la escritura. De algún modo, en algún pasaje de *Rayuela* se recoge esta propuesta, escribir en lo que llaman los lingüísticas un idiolecto, una escritura cuyo código posee una sola persona. Y Cortázar se inscribe también en el proyecto neocriollista de este loco lindo que era Xul Solar.

Hay otro problema que plantea la independencia de América, y es que no se puede aceptar la historia contada por el conquistador. Hay que contar otra historia a partir del hecho que la define, que es la revolución y la guerra de la independencia. Hay un modelo, el de la historiografía francesa, que está en ese momento muy fresquito, que se basa en contar la historia de Francia a partir de la revolución, y todo lo anterior

como antecedente de la revolución. Es decir, lo que hace que Francia sea Francia es la Revolución Francesa, y ese núcleo es el que explica no sólo lo que ocurre durante la revolución sino la relectura de todo el pasado, desde la época de los galos, la conquista romana, el feudalismo, etcétera. Todo se escribe a partir del código revolucionario, y los historiadores, que tratan de contar esa nueva historia americana, toman ese ejemplo y dicen: nuestra historia empieza con este núcleo y, si hay un antecedente, es un antecedente del núcleo. Con lo cual se está planteando la construcción del origen, una de las obsesiones más fuertes de los escritores hispanoamericanos, sobre todo porque la narración de la fábula hispanoamericana parte de una gran ausencia que es la figura paterna. En general, nuestras historias son historias de familias donde el padre no existe, no se sabe quién es, y si se sabe no se habla de él. Hay un *mal rollo* con el padre. El padre ha sido derogado por la sublevación de los hijos, pero ellos no han podido o no han sabido sustituir a esa figura paterna por otra figura paterna, digámoslo así, aborigen. No olvidemos que los dos grandes territorios que se independizan en Iberoamérica, Brasil y México, en principio no son repúblicas sino imperios. Es decir, el rey se sustituye por otro rey. Y no sólo eso, es que se le da un rango superior y se le nombra emperador. Algunos dicen que los presidentes mexicanos siguen siendo emperadores, que era el modelo de Hernán Cortés, que a su vez copió a los emperadores aztecas.

Pero quiero subrayar esto: hay la necesidad de narrar una nueva historia y, por lo tanto, de inventar un nuevo origen. Este origen da lugar a infinitas discusiones. Ayer se pasaron rápidamente revista a algunas de ellas porque, lógicamente, el origen fija la identidad. Como el origen no se puede modificar, la identidad que se vincula al origen, tampoco. Yo, personalmente, considero que el tema de la identidad es muy fastidioso, improductivo en esta materia (con todo respeto para quien crea lo contrario) y que un escritor no tiene nunca identidad, que por eso escribe, que la tiene que construir porque no la tiene. Puede ser que al final su obra le otorgue una identidad, pero entonces quien cobra identidad es la escritura, no la persona, que incluso muchas veces no sabemos quién es. No sabemos prácticamente nada de Shakespeare, no sabemos casi nada de Dante, ni de Virgilio, ni si Homero existió, de Cervantes conocemos muy poco, de Camoens lo mismo, y estoy nombrando a las grandes figuras canónicas de Occidente. Y, sin embargo, podemos identificar sus obras como algo hecho, no como algo dado, no

como algo que es sino como algo que tiene que devenir. En fin, ¡identidad, cuántos crímenes se cometen en tu nombre!

Entonces, hay la necesidad de una nueva narración de la historia, lo cual da lugar a estas ambiciosas construcciones literarias que intentan contarlo todo. Esto que decía Jordi Gracia hace un momento, evocando a Vargas Llosa, del realismo total, que consiste en admitir que la realidad no tiene límites y por lo tanto no es una totalidad. Pero no importa, la empresa se da, sobre todo por las grandes historias de los respectivos países o continentes, que en principio son tareas de historiadores. Pero son historiadores que se toman muchas atribuciones literarias. Por ejemplo, la recolección de tradiciones orales. Vicente Fidel López escribe la *Historia de la Confederación Argentina* sobre todo por cosas que él ha escuchado en su casa (el padre era Vicente López y Planes, el autor del himno nacional, una figura política muy importante). Lo mismo va a hacer Adolfo Saldías. Son dos ejemplos argentinos, que son los que más conozco. Pues bien, Saldías escribe la historia del país sobre todo por cosas que le cuenta Manuelita Rosas, la hija del dictador, que a su vez ella habrá escuchado de boca de su padre y de todas las figuras que tenían relación con él. Es decir, la historia empieza siendo ese género mixto, entre documental e imaginativo, que está vinculando el documento con la experimentación: estas dos vertientes a las que yo atribuí el título de mi conferencia, de mi charla.

Esto significa, además, que hay que reconocer de nuevo la realidad propia, porque hasta ese momento no era propia, era una realidad prestada por el conquistador. Desde el momento en que se produce la independencia, la realidad cambia de calidad, empieza no a ser *la realidad* sino a ser *mi realidad* o *nuestra realidad*. Y aquí se produce un fenómeno bastante curioso. En pleno romanticismo, uno de los poetas románticos más furiosa e infelizmente romántico (porque no era un buen poeta), Esteban Echeverría, escribe el primer documento del realismo hispanoamericano, que es *El matadero*, en 1851, cuatro años antes que *Madame Bovary*. No quiero decir que los argentinos hagamos las cosas siempre antes, lo cual es verdad (la hacemos antes y mejor que nadie, eso sí, pero no quiero decirlo yo porque no me van a creer, quiero que ustedes se persuadan sin que yo se lo diga). Se produce este fenómeno, siendo que la literatura realista de escuelas se va a dar después, en la década de 1910 en la Argentina. Pero ahí está esa pica en Flandes que pone Echeverría. ¿Y eso por qué? Pues porque hay esa

necesidad de apoderarse de esa realidad. ¿Qué hace Sarmiento cuando escribe *Facundo*? Sarmiento era sanjuanino, era cuyano, conocía un poco de su provincia, la Cordillera de los Andes y Santiago de Chile, donde estaba exiliado, y hace una minuciosa descripción de un país que no ha visto nunca, que es la Argentina. Después, cuando él es boletínero del ejército de Urquiza conoce por primera vez un río ancho y ve las pampas y dice: “Ah, son iguales a las que yo describí. La realidad me ha dado la razón” (Sarmiento era argentino también, ¿eh?, pobre de la realidad si no le daba la razón, peor para ella). Es decir, que hay que hacer en la literatura a esos países que no tienen existencia. Son antes una literatura que países, que sociedades coordinadas por un orden jurídico, por una estabilidad institucional, etc. En ese momento lo que hay en la América hispana es un terrible panorama de guerras civiles. Sin embargo, los escritores saben que, más allá de toda esa inestabilidad producida por el proceso revolucionario, se pueden construir países en una hoja de papel. E, insisto, esos países, sobre todo los del Cono Sur, tienen antes una literatura que una realidad nacional. Y si hablo del Cono Sur es porque, por razones políticas, los escritores circulan en el exilio por todos estos territorios, lo que va a ser Chile, lo que va a ser Bolivia, lo que va a ser Argentina, lo que va a ser el Uruguay. Es decir, hay una especie de comunidad letrada que después se puede estudiar como literatura nacional chilena, argentina o uruguaya, pero que en ese momento forma un todo.

Y el resultado, si bien no es la construcción de una identidad, sí es, por el contrario, la construcción de una entidad. Y voy a dar un par de ejemplos. El primer gran ejemplo es el modernismo, al cual aludió el compañero Carlos Manuel López (atribuyéndome una cantidad de virtudes que ya quisiera yo tener, pero que de hoy en adelante las voy a creer, disminuyéndolas de tamaño porque dicen que los andaluces son exagerados). ¿Por qué el modernismo? Porque, primero, es una empresa continental. Rubén se propone hacer una literatura continental hispanoamericana, y además venir a España para reconquistarla, es decir, para apoderarse de ese contenido que fue alguna vez un continente. Eso por una parte. Pero, por otra, porque al proponer esta nueva lengua literaria lo que hace es proponer un código de mestizaje. Se ha hablado mucho de la influencia de la poesía francesa, sobre todo parnasiana —que de algún modo es la doctrina poética del simbolismo— en Rubén. Y es verdad, pero no se puede reducir a Rubén a un escritor que moderniza la lengua

porque la afrancesa, ya que la lengua literaria de Rubén está hecha. Con galicismos, pero está hecha. Con la recuperación de viejas formas poéticas españolas que estaban en desuso: él se va a la cuaderna vía, se va al barroco (es el primer reivindicador del barroco español en nuestra lengua). Y, además, por la cuña que él mete en esta mezcolanza de antigua y renacida poesía española con galicismos parnasianos y simbolistas, y la cuña que mete con la introducción de vocablos indígenas. Es esta mezcolanza la que define a Rubén, y no simplemente la aceptación del magisterio francés. Esto es lo que hace profundamente americana la empresa de Rubén; no sólo esa misión caudillesca de hacer una literatura para todo el continente -aunque de algún modo consiguiera unificar la producción poética en lengua española, primero en América y después en España-, sino además su propia situación individual, que ejemplifica esto que él viene a decir. Él es nicaragüense, pero su obra no tiene lugar en Nicaragua. Él hace su obra primero en Chile, luego en Buenos Aires, la sigue en Madrid, en París... Es decir, su conducta también es continental y es la deriva o la singladura de un hispanoamericano que quiere venir a Europa y decir “aquí está América”. Lo había hecho de algún modo antes Baudelaire cuando introduce a Poe en Europa, a través de sus traducciones francesas, y se lo hace leer a Mallarmé, que luego de leerlo acaba por decir que hay que aceptar que América tiene algo que decir, que no es un espacio vacío para los ecos de Europa. Pues, en otra medida, Rubén también viene a cumplir esta misión y a reformular lo que podríamos llamar espacio literario en lengua española.

Y aquí voy a hacer algo que sé que puede tener interés para muchos de ustedes que se dedican a la enseñanza de la literatura. Alguna vez Dios Padre Omnipotente conseguirá que no se estudie la literatura española separada de la hispanoamericana, lo cual desde el punto de vista epistemológico e histórico es absurdo. Porque parece ser que acá siguiera existiendo un ministerio de Ultramar que dice: metrópolis y periferia. Y no es así. Nuestras literaturas son todas excéntricas, porque no hay un centro. Y al no haber centro, no hay periferia tampoco. ¿Quién va a considerar que Octavio Paz, Borges, Alfonso Reyes o Rubén Darío son escritores periféricos en relación a un señor que nació en Quintanar de la Orden o en Jerez de los Caballeros? Eso es un disparate. ¿Cómo vamos a estudiar un fenómeno como el barroco separando a Góngora de Sor Juana, como si fueran personas mutuamente extranjeras? ¿Cómo vamos a estudiar el modernismo separando a Rubén de Valle-Inclán?

¿Cómo vamos a estudiar las vanguardias, probablemente el último gran momento de contacto entre escritores de la lengua, más allá de sus lugares de nacimiento, si separamos a Gerardo Diego de Vicente Huidobro, si separamos a Neruda de García Lorca, si separamos a Borges del joven Gerardo Diego? Se puede hacer, pero lo que resulta es erróneo. Bueno, éste es un inciso propagandístico y demagógico. Por favor, escribanlo con tinta de otro color.

El otro gran momento es justamente el momento de las vanguardias, no sólo porque hay una disputa nueva sobre la unidad o la pluralidad idiomática de nuestro mundo lingüístico y literario, sino porque además, como corresponde a la vanguardia, es un momento de cuestionamiento del lenguaje por el lenguaje. El lenguaje se cuestiona a sí mismo, empieza a preguntarse qué quiero decir y qué es lo que digo cuando digo y, por lo tanto, a producir una enorme cantidad de –valga la redundancia– reformas formales. Las vanguardias tienen una gran ambición de acabar con la historia y producir una *hora cero* de la historia. Esto es imposible, pero no lo es que dejen lo que finalmente se va a convertir en un código o unos códigos de expresión inéditos, es decir, en retóricas que enriquecen a la propia literatura. Pero sobre todo porque ponen el acento en la literatura como experimentación, y no la literatura como aplicación de normas acerca de lo correcto, de lo bello, de lo grande y de lo mejor. No. La norma hay que buscarla en la práctica, no existe antes de la práctica. Es una reformulación romántica que, como dije, también marca como destino a la producción de las literaturas hispanoamericanas.

También se podría incluir el momento –que ya ha sido muy bien expuesto por Jordi y yo no voy a insistir– de la recepción de todas las propuestas de nuevas fórmulas narrativas de los escritores hispanoamericanos que son releídos en España en los años 60. Debo decir que el atraso de esa recepción tiene que ver también con el hecho de que estos escritores llegan al gran público en América por esas fechas. Es decir, Borges no es un escritor del gran público antes de 1960. Es un escritor muy leído por muy pocos y muy calificados lectores, que ha producido ya desde su juventud una literatura secundaria, que explica y discute lo que él dice, pero el gran público se entera de que existe Borges cuando éste ha hecho ya lo principal de su obra y es un hombre de más de sesenta años. Cortázar, lo mismo: antes de *Rayuela* no es un escritor de moda. De modo que la recepción por parte de la crítica española coincide no con la

aparición de las obras, pero sí con la notoriedad de estos escritores entre el gran público. Luego, a lo mejor, al conversar sobre el *boom* podemos volver a lo mismo. Éstas son las líneas de fuerza que yo quería subrayar, sobre todo para que ustedes las consideren en su posible importancia, no como modelos, pero sí como sugerencias de lecturas.

¿Qué pasa en la actualidad? En la actualidad lo que se ve es que el sujeto protagónico de la literatura ha dejado de ser el escritor y ha dejado de ser el lector profesional que es el crítico. El sujeto protagónico de la literatura es el editor, que no sólo fabrica los libros que los escritores escriben, sino que dice al público qué es lo que los escritores escriben y qué es lo que conviene que ellos lean, y también es el que dice a los escritores qué es lo que el público quiere leer y cómo tienen que escribir para llegar a ese público lector. Es decir, que la dinámica vuelve a estar centralizada. No centralizada en un imperio que dice “ésta es la lengua y la literatura que le corresponde”, pero sí esta centralizada en una estructura empresarial que está definiendo lo que podríamos llamar campo literario o espacio literario. O si ustedes prefieren, más vulgarmente, literatura oficial.

Siempre, al lado de la literatura oficial, hay una literatura oficiosa, que circula por otras cauces y que, tardíamente, puede ser que sea institucionalizada. Hay muchos escritores que han tardado generaciones, décadas y a veces siglos, en ser aceptados por las instituciones de la literatura. Pero, como eso forma parte de la profecía, que es un género literario muy imprudente, yo no me voy a meter en ello.

Vivimos un momento de una codificación muy rígida desde los centros de producción empresarial de libros, que ponen el acento de nuevo en la poética de los géneros. De nuevo hay que volver a escribir en géneros muy definidos. El lector tiene que saber en la primera página, y si es posible en la solapa, qué es lo que va a leer. No hay que proponerle cosas en las que pierda pie o en las que tenga que buscar una baldosa donde afirmarse, porque eso exige al lector mucho trabajo y lo aleja del objeto. Una vez le mostré un ensayo a un editor de cuyo nombre no quiero acordarme, y me dijo lo siguiente: “Tiene que ponerle un prólogo y un epílogo”. Yo le dije: “Pero por la naturaleza de lo que se dice ahí, no acepta eso”. Y él me contestó: “No importa, Matamoros, usted sabe que los libros ahora ya no se leen”. Claro, yo debí haber puesto una cara de bobo muy expresiva, así que continuó: “Lo que se lee es el prólogo o el epílogo, donde se le ahorra la lectura al lector”.

De nuevo poética de los géneros, de nuevo literatura en la que se enfatiza lo documental. ¿Esto qué quiere decir? Que la literatura tiene que proponerle al lector documentos acerca de la realidad. ¿Y qué es la realidad que se le propone? Una realidad normalizada, sometida a una norma de lo real, por los medios masivos de comunicación. Es decir, es real lo que el lector conoce a través de los periódicos, de los noticieros y de los *reality shows*. Y esa realidad es la que tiene que procesar literariamente el escritor para que el lector pacte, a través del editor, lo que va a leer. ¿Cómo va a afectar esto a la producción literaria de Hispanoamérica? Ya se ha dicho aquí que, en general, el escritor hispanoamericano que publica en España tiene la ventaja de poder ser visto, o tal vez eventualmente leído, en cualquier país de Hispanoamérica. Si sólo publica en su país, su libro difícilmente va a circular fuera del país. Esto, lógicamente, pone a disposición del editor español un campo literario inmenso cuyo flujo él no necesita movilizar porque, lo mismo que los subsaharianos tratan de saltar la valla de Melilla y de Ceuta, los hispanoamericanos tratan de saltar la valla del aeropuerto de Barajas.

Y, como esto no empezó como una conferencia, tampoco va a terminar como tal, y en vez de poner punto final yo pongo tres puntos suspensivos...

**Eliseo Alberto**

*La mirada*

**José Manuel García Gil (Presentador):** [A los cubanos] les gusta tanto meterse en la vida del prójimo, que este prójimo viene siendo más bien el próximo, o sea el vecino. Ese noble acto de espionaje en las cuadras no lo inventaron los comités de defensa de la revolución, aunque lo han aprovechado óptimamente para hacer en cada cuadra un comité, en cada cuadra revolución. Lo que antes era “préstame una mijita de sal hermano”, hoy en día es “mira, compañero, esas amistades con las que tú andas”.

De juntarme con esa clase poco recomendable de amistades, vengo a presentarles esta tarde a Eliseo Alberto de Diego, “Lichi”, que así le dicen desde chico, un tipo amable pero peligroso, bonachón pero subversivo. Nieto de escritor y pianista, hijo y sobrino de poetas, primo de músicos, hermano de dibujante, gemelo de una notable narradora, tío de fotógrafo y amigo de rumberas. Observen que no hay ningún oficio de provecho. “Lichi” pertenece a una familia divertida e indivisible que hoy por hoy solidifica una de las columnas principales de la cultura cubana dentro y fuera de la isla.

“No es por azar que nacemos en un sitio y no en otro, sino para dar testimonio”. Estas proféticas palabras se las dedicaría su padre, el poeta Eliseo Diego, a su hijo Eliseo en el prólogo de uno de sus libros. Y Eliseo Alberto, que soñó con emular a Capablanca o con ser pianista en la tierra de Lecuona, cumplió y cumple con el apostolado de su padre. Ofrece en cada una de sus páginas su testimonio.

Muy consciente de que debía levantar su arquitectura escritural sobre lo que habían hecho sus antecesores, y de que además estaba obligado a hacer una recapitulación de ese patrimonio, se dedicó a ese género literario que es Cuba y a su subgénero La Habana, que, ruinoso y con el rímel corrido, comparece aquí y allá en su obra. En ella Eliseo busca remontar el lugar sagrado de su origen, que asoma en principio como lugar habitado por una versión trivial del costumbrismo y que, progresivamente, se torna en una mágica fantasmagoría circular. En ese territorio ambiguo que disuelve los límites de lo real y lo soñado, habitado por intersecciones insólitas de lo culto y lo popular, zonas de infinitud y de soledad donde llega lo terrible –como señalaba Lezama–, se desenvuelve su literatura. Y si uno mira detenidamente a los ojos de

Eliseo, uno sabe que este hombre de casi dos metros, cabello entrecano y manos inmensas, es tan inocente, tan tierno, tan blando como un niño. Porque vive solamente, decididamente, tercamente para sus obsesiones y sus preferencias. Porque tiene más fe en sus ideas que en las cosas. Porque tiene la memoria atrapada en una jaula de palabras colgada en el Paseo de Las Palmas de la casona de Arroyo Naranjo.

En ese pueblo nació en 1951. Se licenció en periodismo en la Universidad de La Habana. Fue jefe de redacción de *El caimán barbudo* y subdirector de la revista *Cine cubano*. Publicó los poemarios *Importará el trueno*, *Las cosas que yo amo* y *Un instante en cada cosa*. También las novelas *La fogata roja* -Premio Nacional de la Crítica-, *La eternidad por fin comienza un lunes*, *Caracol Beach* -Premio Alfaguara de novela-, *La fábula de José* y *Esther en alguna parte* -novela finalista del Premio Primavera y un homenaje al habanero de a pie, a sus amores, sus historias y sobre todo a la amistad de los protagonistas, dos hombres que al final de sus vidas descubren amores comunes, tiempos perdidos e historias inacabadas-.

Es autor, además, del libro de memorias *Informe contra mí mismo*, un volumen autobiográfico en el que narra cómo la seguridad del estado cubana le pidió que hiciera un informe contra su familia a finales de 1978, y luego se extiende por innumerables experiencias de la vida cultural y social cubana antes y después de la desintegración de la Unión Soviética. Pura, amarga y seca catarsis. Ha escrito, además, guiones de cine y televisión, entre otros el de la popular película *Guan-tanamera*, dirigida por Tomás Gutiérrez Alea.

Hace un par de años tuve el privilegio de editar en Cádiz los cuentos de su padre. Eliseo Alberto, con una enorme generosidad, hizo el prólogo y vino a presentar el libro. Todavía le recuerdo con los brazos en cruz tras la presentación, y en las horas que nos regaló a mi familia y a mí un domingo de amena y fraternal conversación. Leímos poemas y bebimos ron de Motril, mientras las “Lágrimas negras” de Matamoros, con Bebo al piano y Cachao al contrabajo, sonaban al fondo. Escuchamos de sus labios el primer capítulo de *Esther en alguna parte*: “Lino Catalá quería tanto a Maruja Sánchez que le gustaba hasta verla envejecer”. Y recordamos otros inicios igualmente contundentes de sus novelas: “Dios quiera que exista Dios”, de *La fábula de José*; “Asdrúbal, el mago, nunca se sintió más viejo que el domingo que murió el león de la Metro-Goldwyn-Mayer”, de *La eternidad por*

*fin comienza un lunes.* Comienzos con la rara virtud de no desaparecer nunca, ni siquiera en el final de sus novelas.

Los vendavales mexicanos nos traen esta tarde a un escritor de cuerpo entero, un escritor en cuyas novelas y guiones gimen los fantasmas familiares revueltos con la emoción de una nación despedazada y en manos de un herrumbroso caudillo que se parece cada día más al patriarca eterno que inventó visionariamente su amigo García Márquez. Disidente lúcido y amable, prefirió ejercer la reflexión y la autocritica con entereza frente a la contumacia doctrinaria. Le gusta decir, y está dispuesto a demostrarlo, que nadie ama más a Cuba que él. Enseguida vamos a comprobarlo. Muchas gracias.

**Eliseo Alberto:** Muchas gracias por esa presentación, y no le hagan caso porque me quiere mucho. Aunque es verdad casi todo lo que dice. Gracias a la Fundación Caballero Bonald, a Fernando y a toda la gente que me condujo hasta aquí. Yo había escrito, con el rigor que jamás me ha caracterizado, un texto sobre el tema que ocupa este seminario, y no lo voy a esquivar tampoco. En principio, le di por título “La mirada”. Después aquí ya en Jerez, hablando con Caballero Bonald, que fue un gran amigo de mi padre, acepté de alguna manera su consejo de reflexionar sobre el tema que nos había convocado. Para eso tendremos también una mesa donde estaremos los ponentes de hoy. Pero más bien quisiera terminar (porque soy el último conferenciante) con un homenaje a los poetas.

Yo soy de los que piensan que los novelistas, los dramaturgos, los ensayistas somos escritores de segunda. Que los grandes escritores de cualquier lengua, los sabios de la tribu, son los poetas, a quienes yo rindo siempre público y apasionado tributo. Y es así no sólo porque soy hijo de uno de los grandes poetas de la lengua de cualquier época, mi padre Eliseo Diego, sino también porque tuve la suerte inmensa, gracias a papá y a sus amigos, de nacer y crecer de lleno en uno de los grupos literarios más divertidos e inteligentes que haya existido jamás en América Latina, que fue el grupo “Orígenes”. Y me siento de alguna manera también heredero y testigo de ese grupo, entre otras cosas porque los poetas de ese grupo no tuvieron hijos, nada más que mi papá y mi tío Cintio Vitier. Porque ni Lezama, ni Virgilio Piñera, ni Gastón Baquero, ni Portocarrero, ni Amelia Peláez salieron nunca embarazados.

Voy a leer, como le prometí a Caballero Bonald, un texto sobre el último día de la vida de mi padre. Hace mucho tiempo le perdí el miedo a llorar, así que si lloro no se asusten. “La mirada”, ese texto que había escrito para esta jornada, empezaba contando una historia: el día que mi padre nos llamó a sus tres hijos para leernos una traducción que había hecho del cuento que todos conocemos y que se titula “La bella durmiente”, en la versión de Perrault. Ese día nos cambió la vida a sus tres hijos de alguna manera, porque desde entonces he tratado de conservar uno de los dones fundamentales del hombre, que es la mirada. El momento más dramático de ese cuento es cuando se decide dormir a la princesa y con ella el reino, o por lo menos el palacio, en una de las injusticias literarias más grandes que se hayan cometido nunca, porque ni el cocinero, ni el jardinero, ni el hombre de las caballerizas tenían por qué quedarse dormidos cien años. A ellos les importaba tres pepinos si vendría el príncipe a besar a la princesa, pero, en fin, se cometió ese crimen. El texto -y recuerdo como si lo estuviera viendo a mi padre, que era un buen actor, leyendo ese fragmento- dice así: “Se durmió el rey en el trono, el caballo en el establo...”, y en un arco suicida dice: “...y la mosca en la pared”. Si se duerme la mosca, ahí no queda títere con cabeza. No es obligatorio que un escritor se detenga en la minúscula fijeza estatuaria de una mosca pero, si la descubre, bendito sea. Porque el reino no se duerme cuando lo hace el rey (que de alguna manera simboliza el poder), ni cuando se duerme el caballo en el establo (que de alguna manera simboliza la furia, la naturaleza): el reino está profundamente dormido cuando se duerme la mosca.

Eso es lo que yo llamo *la mirada*. Repito, no es obligatorio que un narrador descubra la mosca. Incluso puede ser un texto extraordinario sin la mosca. Pero con la mosca también lo es. Ese día, como digo, nunca lo olvidé. Después hablaremos de él. Ahora les esbozo un poquito mis ideas para el debate de lo que significó para España y para los escritores y los lectores de eso que llamamos *boom* de la literatura. No olvidar también que eran los años del mayo francés, de los Beatles, de la muerte del Che Guevara, de Violeta Parra, del eterno Mick Jagger, de Bob Dylan... Eran unos aires muy particulares.

Mi pequeña isla, rodeada además de susto por todas partes, parecía ser parte de aquel movimiento. Porque allí se habían encontrado por primera vez algunos de los escritores jóvenes de aquellos años de América Latina antes de que llegaran aquí a Barcelona. Y antes de Carlos

Barral, habían empezado a publicar sus pequeñas cosas en una pequeña editorial de la isla que se llamaba “La Casa de las Américas”.

Pero eso que para España fue *el chasis de la libertad*, como después nos va a explicar Jordi Gracia, que nos debe la explicación de ese título, para Cuba fue una condena. ¿Por qué? Porque, en el centro de ese mundo, para los cubanos había una figura extraordinariamente incómoda, que era Guillermo Cabrera Infante, quien hasta ese año justo en que se hizo con el premio Biblioteca Breve había sido diplomático cubano, un hombre revolucionario, director de una de las publicaciones más críticas, más audaces y más -por qué no decirlo también- injustas. Porque desde esa tribuna se apabulló a Lezama, a mi padre y a todos los del grupo. Aunque luego normalmente rectificaba, porque si algo somos los cubanos es que somos muy inconsecuentes. De modo que primero se daban los palos y después los besos. En ese año Guillermo gana el Premio Biblioteca Breve y queda finalista un título importante que todos hemos olvidado, *La pasión de Urbino*, de otro novelista cubano que era todo lo contrario a Guillermo, el escritor Lisandro Otero. El pobre Guillermo llegó a una Europa muy difícil, porque todo el mundo era socialista, todo el mundo era guevarista. ¿Cómo no serlo, si el Che estaba tibio todavía, si no a punto de morir? ¿Cómo no serlo, si Cuba era David y los Estados Unidos, Goliat? Y el pobre Guillermo llegó como desertor del paraíso y nadie lo quería. No se olviden de eso: nadie lo quería, y sufrió como un caballo.

El otro cubano que andaba dando vueltas de ese movimiento era Severo San Luis. Pero Severo San Luis siempre estaba en el aire, deliciosamente flotando, como una mariposa bella y caprichosa. Por lo tanto, Cuba vio ese movimiento como un movimiento burgués. Para Cuba ese movimiento acabó con un nombre que tampoco ha aparecido en estas jornadas, que fue el caso Padilla. Y de alguna manera el *boom* también se acabó con el caso Padilla. Por lo menos se quebró. ¿Y por qué se quebró? Pues porque Cortázar, que es muy inteligente y brillante, de pronto firmó la carta en contra de la detención del poeta cubano Alberto Padilla. Y lo hizo desde una revista que también hay que mencionar aquí, la revista *Libre*, que es un monumento de esos años, sobre todo de ese caso, el caso Padilla. Más tarde Cortázar se echó para atrás; Gabo firmó la primera carta, pero no la segunda; y Vargas Llosa firmó las dos y se pelearon. Entonces llegó el comandante y mandó parar todo eso: se acabó la diversión. Se odiaban a muerte unos a otros. O no

se odiaban a muerte, pero se distanciaron y empezó a abrirse un abismo entre ellos, que en algunos casos fue insalvable. Aquello se fue a bolina, como dicen en Cuba. Claro que siguieron haciendo su literatura, y la siguen haciendo. Y yo no sé cuándo se acaban los movimientos, sino cuándo se terminan los escritores. Ése es un tema que podemos discutir.

Pero para Cuba eso significó una tragedia, porque el paso siguiente fue la soviétización del país y la imposición de esquemas sociales y literarios que poco o nada tenían que ver con la tradición divertida, y casi siempre liberal, de la cultura cubana. Por lo tanto, para nosotros fue una catástrofe. Pero eso podemos dejarlo para conversar después en la mesa redonda. Y esas reflexiones de cómo en España se ve como el chasis hacia la libertad, hacia la apertura, mientras que en Cuba fue un chasis que iba marcha atrás, loma abajo. Ese chasis en Cuba se explicaba como “las ruedas de la historia”.

Con respecto a los escritores cubanos que pudieron entrar y ser leídos aquí, está el caso de Lezama Lima, que en esos años publica, después de treinta años escribiéndola, su monumental novela *Paradiso*, o el del propio Reynaldo Arenas, que escribe la primera suya en treinta y cinco días, una novela extraordinaria que se llama *Celestino antes del alba*. Y esos dos casos, el maestro y el primerizo, entran en una especie de pantano que a uno lo llevó al suicidio y al otro lo llevó a una muerte en medio de la tristeza. Lezama, un hombre que fue engordando y engordando en su soledad y en su *inxilio* -palabra que algunos dicen que él inventó, *inxilio*: exilio interior-, y que cuando se empezó a morir y llegaron los enfermeros, se dieron cuenta de que no cabía por la puerta de su casa y lo sacaron por la ventana como si fuera un piano. Y eso también condujo al ilustre pecador Reynaldo Arenas a morir ahogado en una bolsa de nailon en Nueva York. Ahí empezó a abrirse el abismo y la profunda y, hasta hoy, insalvable división entre la cultura cubana y sus autoridades. Por mí que se vayan a la mierda las autoridades. Pero eso también lo podemos conversar después.

Les voy a leer, porque me sobra tiempo y es breve, un fragmento de un libro –y le dedico esta lectura a Caballero Bonald- que he titulado *La novela de mi padre*. Apareció hace poco -mi hermana lo encontró en una gaveta, allá en mi casa en La Habana- el manuscrito de una novela que mi padre comenzó a escribir a los veinte años. Son unas sesenta páginas escritas a mano, en mi opinión bellísimas, y yo he decidido terminar esa

novela. Empieza diciendo: “Nos dio por morirnos. Yo soy Eliseo Diego, yo soy el que escribe, yo soy el que es escrito”. Y en esa novela cuenta su propia muerte dormido. Y cuenta cómo él, soñado, no puede regresar a él, soñador, porque ha muerto. Mi padre tiene entonces veinte años. Y el Eliseo soñado comienza a ser jalado, convocado, aspirado por los sueños de sus seres queridos, que están soñando con él porque se murió. Ahí descubre que se murió, cosa que no tenía muy clara. Y descubre cuánto lo querían o no, información que, por cierto, le sirve de poco o de nada, porque ya está muerto. Y lo peor que le puede pasar a uno es morirse.

En la vida real, el primero de marzo de 1994, en un pequeño departamento de México donde vivía ya exiliado, mi padre murió dormido, como él mismo en su novela de juventud. Y yo sigo el juego: “Bueno, vamos a terminar esa novela, ya que te moriste de una vez. Entra en mi sueño, que te voy a contar lo que yo pienso”. Es un libro muy amargo que tiene a mi familia dividida: los Vitier, que es parte de mi familia, porque Cintio Vitier y Eliseo Diego se casaron con dos hermanas paridoras (por eso estamos los herederos de Orígenes) y los Diego, mis hermanos y mi madre, que me apoyan.

Voy a leer el primer capítulo, donde cuento el último día de su vida. Porque le dio por morirse, como él dijo en aquella novela. Y lo hago como un homenaje a los poetas, que para mí son los ídolos indiscutibles de las naciones.

*La novela de mi padre, capítulo uno:*

“Las cuatro últimas palabras que mi padre me dijo nunca se las había escuchado en cuarenta y dos años: “Vete al carajo, hijo”. La orden me hizo gracia y colgué el teléfono. “Vaya, carajo, qué maneras”, le comenté a Diego García Elío<sup>2</sup>, que ese martes de marzo había ido hasta mi palomar de la calle América, colonia Los Reyes, Coyoacán, México, ansioso por confesarme que tenía la frágil impresión de ser feliz. Diego se pensaba enamorado, el pobre. Corría brisa aquella tarde, bebíamos J&B a las rocas. Entre los de mi familia, e incluyo a los amigos, resulta práctica habitual intercambiar a quemarropa insultos cariñosos. Algo que a extraños suele sorprender por la espontaneidad de los improperios.

<sup>2</sup> Diego García Elío -creo que vale la pena mencionarlo- es el hijo de Yomí García Ascot y María Luisa Elío, a quien Gabo les dedica *Cien años de soledad*.

Sin embargo, el tono de la frase me congeló la frente y me puso a sudar. Yo no lo sabía, papá sí: se estaba muriendo. Mi hermana Fefé volvió a llamar por teléfono. “Se ahoga”, dijo. Mi hermana Fefé hablaba esa tarde llorando. “¡Los pingüinos!” -exclamé al colgar: “¡Los pingüinos!”. Diego condujo su coche a toda velocidad por la calzada Miguel Ángel de Quevedo<sup>3</sup>, y era tanto el tráfico de la Avenida Universidad que, para invadir el carril de Gabriel Mancera, no dudó en cortar camino a contracorriente. Mientras él llevaba el timón y movía la palanca de cambio, yo apretaba el claxon con el pulgar izquierdo. Volábamos.

Cuando me senté junto a papá, en su cama, una gota de sangre le colgaba del labio inferior. Una gota fresca, también mía. El poeta llevaba camisa blanca, mal abotonada, y pantalón negro, de diario. Murió despeinado. Un calcetín en el pie izquierdo. Le acomodé las manos sobre el pecho, acorde a las convenciones funerarias, y me pregunté si yo sería capaz de perdonarle esa extraña despedida: “Vete al carajo, hijo”. Terminaba aquel martes primero de marzo de 1994, una fecha hasta entonces vacía, y por el televisor del cuarto (sin audio, sin música de fondo, sin esperanza alguna) Charles Boyer, un agente confidencial e impávido, el mismísimo Charles Boyer, se abotonaba su gabardina y se perdía de vista por una callejuela tan silenciosa como oscura.

La casa olía a lentejas. Mi hermano Rapi estaba asustado. Me inquietó el tic de sus párpados. Se había encogido. Rapi tenía de pronto doce años. Mamá fumaba en la sala. “¿Sabes qué paso, Lichi?”, dijo en una bocanada de humo: “Tu padre pidió que lo despertaran cuando comenzara la película del Canal 11, pero era un viejo suspenso de Charles Boyer que habíamos visto hace años en un cinecito de La Habana, y lo dejé dormir otro rato”. Mamá fumaba. El departamento daba vueltas en redondo.

La memoria también. Era la tercera vez que Eliseo Diego se moría. La primera vez fue en el año 1975, la noche que un infarto masivo le paró en seco el corazón. Después del café con leche de la cena, papá y mamá habían visto en el televisor una de sus viejas películas favoritas, *Key Largo*, con Humphrey Bogart, Lauren Bacall y Edward G. Robinson. En La Habana chiflaban ráfagas huracanadas; el viento sacudía los árboles igual que en el trepidante film de John Huston. Mi hermano lo llevó de urgencia al hospital Manuel Fajardo, cercano a casa. Y Fefé se quedó cuidando a mamá.

---

<sup>3</sup> Estamos siempre en México.

Dice Rapi que el médico de turno reconoció al poeta y por ello se atrevió a formularle una pregunta inesperada: “Don Diego, dígame, ¿acaso tiene la sensación de estar muriéndose?”. Luego explicaría que ése es un síntoma inequívoco, una pista, pues la muerte ronda: por eso los perros ladran con el rabo entre las patas, y las yeguas recién paridas relinchan en las caballerizas, y los cuervos levantan vuelo al sentir su espantapájara presencia. “Dígame, don Diego, ¿sí o no? ¿Se está muriendo?”. Papá asintió al mejor estilo del mejor Bogart. Lo acostaron en una camilla metálica del cuerpo de guardia, en lo que los especialistas leían los mensajes cifrados del electrocardiograma y acordaban en equipo los pasos que debían dar en esa vertiginosa carrera contrarreloj. Papá tomó a Rapi de la mano y le dictó en vida, casi sin aliento, lo que entonces parecía el único mandato que nos dejaría en herencia a sus tres hijos: “Quieran mucho a su madre, quieran mucho a su país”. Un coletazo de dolor lo retorció en arco. Ojos vacíos.

Después de su sorprendente resurrección, papá contaba que la última imagen que tuvo de este mundo fue el de una enfermera obesa que avanzaba hacia él con decisión y total conocimiento de causa. “Una de esas mulatas saludables y magníficas que cuando se detienen siguen moviendo la mantequera hasta que el abdomen se posa por gravedad”. La enfermera comenzó a golpearle los muros del pecho, lateral izquierdo hasta hacerlo regresar a las malas, ya que por las buenas podía considerársele un caso perdido. “El doctor no se puede morir”, dijo la mulata. Tres noches más tarde, me quedé con él en la sala de terapia intensiva. Había pasado el susto, pero papá seguía hundido en un profundo ostracismo, acaso más peligroso que las cicatrices que comenzaban a sellar las heridas. Dijo papá: “Tantos años pensando con qué frase me iba a ir a bolina... y ésa se me antojaba perfecta, pues testamento lo más valioso que poseo: quieran mucho a su madre, quieran mucho a su país. Pero tú verás, hijo, que cuando me vuelva a morir diré alguna tontería sobre la impermeable belleza de los pingüinos”.

¡Eso era, los pingüinos!

La otra vez que debió morir hacía frío. Ocurrió una noche cerrada de diciembre. Recuerdo que era diciembre y noche cerrada porque supe de este infarto en la piscina del Hotel Nacional, un célebre hotel habanero donde se ofrecía una recepción a los participantes y organizadores del Festival Internacional de Cine de La Habana. “¿Nunca te ha picado una abeja muerta?”, me dijo papá cuando llegué al hospital. Era

una pregunta que Humphrey Bogart no supo contestar en la película *Tener o no tener*. “La respuesta es la siguiente -dije a papá-: cuando pisas descalzo una abeja muerta, te entierra el aguijón”.

Esta segunda sacudida tuvo consecuencias graves, y no por lo que nos recomendaron los cardiólogos sobre la necesidad de que el paciente dejara de fumar las dos cajetillas de cigarros que aspiraba en quince horas, o la indicación de que hiciera ejercicio físico (algo menos fatigoso de lo que pudiera pensarse, porque papá era un notable caminante); el proceso postoperatorio se complicó, y vaya si se complicó, cuando nos dimos cuenta que papá estaba pasando de la crisis corporal, física, a una crisis de espíritu, y ninguno de nosotros sabía cómo coño impedir ese tránsito, esa caída al abismo de la indiferencia. “Tu mal, Eliseo, produce dolores brutales, casi óseos, irresistibles”, le dijo un psiquiatra de experiencia: “Se llama melancolía, pero yo sé aliviarlo”, añadió con autoridad y le recetó un cóctel de medicamentos fulminantes. Papá estaba desvalido. Consumía horas y horas tumbado en la cama, sin leer siquiera, la vista clavada en la cal del techo, y apenas se animaba unos minutos cuando venían a verlo sus amigos. Muchos jóvenes escritores de los ochenta lo recuerdan así, debilitado de ánimo por la enfermedad de su alma. Lo visitaban a menudo, y el poeta reaccionaba con gratitud a esos tratamientos del cariño y la admiración, pero volvía a su mutismo cuando se veía de nuevo solo. Al cerrar la puerta, el mundo se le venía encima. Sin dominio de las emociones, el látigo de sus palabras nos pegaba duro, durísimo, como si sus seres queridos fuésemos de alguna manera culpables de la luz de angustia que le impedía sentirse amado. Muchas veces perdí la paciencia al intentar un consuelo emergente. Su mirada esquiva no encontraba reposo, se fugaba hacia dentro, escondía botellas de ron barato en el escaparate y las iba consumiendo en sorbos sedientos, la puerta del espejo entreabierta como un ladronzuelo o, mejor, como un muchacho. La candelilla de los cigarros le quemaba las guayaberas, antes manchadas por la baba del café. Desde cualquier punto de la casa podíamos escuchar sus explosiones de lamento: el nombre de Dios, prisionero entre las redes de la queja, pegaba contra las paredes: “¡Ay, Dios!, ¡Ay, ay, Dios!”. El grito iba dejando un rastro de silencio.

Papá no quería que le cortaran las uñas de los pies ni de las manos. Andaba derrumbado. Parecía un loco bajo un puente. Fue por esos

días que lo vi desnudo de cuerpo entero por primera vez. Siempre había sido recatado. Jamás se sentaba a la mesa sin camisa. Dormía en pijama. Pero ese día salió encuerado. Me asustaron sus piernas flacas, los huesos de la cadera, el costillar de caballo, su sexo, su pinga vieja, mi hacedor. Lo cubrí con lo que pude. Temblaba ese niño anciano. Yo creía que papá sólo era feliz cuando dormía su siesta, pero ahora que lo pienso, quién sabe con qué soñaba.

Los extremos se tocan, reza un proverbio. Desde el punto máximo de la depresión, papá podía darle la vuelta a la moneda y actuar de repente de una manera eufórica, divertida, sólo para regresar al estado anterior, sin causa o motivo comprobable. Quizás la mezcla de los fármacos y el alcohol tuviera que ver en ese comportamiento vacilante e impredecible. “Me gustaría desaparecer del mapa”, decía con frecuencia: “de una vez y por todas”. Una madrugada de desvelos lo encontré deambulando por el pasillo de la casa, como un centinela que recorre los muros de una fortaleza. “¡Puf, puf, puf!”, repetía por lo bajo. Le pregunté qué hacía, y me reveló que esa exclamación era el conjuro preciso: bastaba con encontrar el acento ideal, la pronunciación exacta para conseguir el prodigio de borrarse en un acto de magia, ¡puf! Repetí a dúo cuatro o cinco posibles ¡puf! de muy distintos calibres, y experimenté esa fascinación que deben padecer los que juegan a la ruleta rusa al adivinar en cuál recámara está la Pelona encasquillada. Papá se echó en su cama. Bajo las sábanas, seguía bramando la palabrita. No era hombre de tenerle miedo al sustantivo *muerte*, incluso me atrevo a afirmar que sentía cierta curiosidad en saber qué diablos había más allá, pero el verbo *morir* le producía desasosiego. Dios le cumplió el deseo, atendió a sus ruegos de no sufrir demasiado, y “se elevó como un justo”, sentencia religiosa y popular que a los cubanos les causa una pacífica tranquilidad. A mí no. ¡Puf! Una gota de sangre colgaba de su labio inferior. Una gota.

La gota no había cuajado cuando llegó por fin el doctor Haroldo Díez. Sin atreverse a mirarlo cara a cara, bañado en lágrimas de plata mexicana, dictaminó la causa del fallecimiento: paro respiratorio. El pulso de Haroldo estaba tan alterado que garabateó el acta de defunción. Enseguida la noticia circuló de telefonazo en telefonazo: “Murió Eliseo. Murió Eliseo. ¿Murió Eliseo? Sí, murió Eliseo. ¿Cómo, murió Eliseo? Sí, murió Eliseo”. Y el departamento de la calle Amores se fue llenando de amor, se repletó de amigos.

Fefé le calzó las sábanas bajo los codos. Miguel Cossío Woodward, por entonces ministro consejero de la Embajada de Cuba en México, se hizo cargo de los engorrosos trámites del velatorio; el embajador José Fernández de Cossío le otorgó poder absoluto para que nos ayudara sin reparar en gastos. Recuerdo a Miguel en la funeraria Gayosso de la calle Félix Cuevas. Le exigía al vendedor de la agencia que nos mostrara el féretro más vistoso, el más elegante (le gustaba uno que tenía en cada esquina un corcel de oro), y tan emocionado estaba que no oía los consejos del experto, que nos mostraba un ataúd modesto pero idóneo para transportar el cadáver hasta La Habana. Yo lo vestí. Mamá había elegido el traje de gala, azul oscuro, la camisa nueva, de puños acartonados, sus zapatos preferidos, ésos, los más cómodos. Me puse su reloj en mi muñeca y le sembré entre las manos una carta que mi hija María José le había escrito en una hoja de libreta para informarle de puño y letra, a sus nueve años, que jamás de los jamases lo olvidaría. “No tardes, abuelo”, escribió mi hija. Luego le alisé el cabello y la barba con su peinecito de bolsillo. Siempre llevaba un peinecito encima. Seguí de cerca el proceso de maquillaje, apenas unos retoques de colorete, unos brochazos de polvo facial, unas puntadas en los labios... y listo. Visto desde el acrílico del ataúd, parecía un almirante. Un personaje de Joseph Conrad. Eso dije por consuelo: “Es un personaje de Joseph Conrad”. Mamá me contradijo: “¡No! No se parece a Joseph Conrad. Tiene cara de samurai. ¡Sanjuro, El Bravo!”, sentenció mamá, y le puso un beso en el vidrio. Yo sonreí, y mi hermano también: cuando papá se anudaba la corbata ante el espejo del escaparate, fruncía el ceño en gesto grave hasta lograr una expresión graciosa, aterradora. “Soy idéntico a Toshiro Mifune”. Estaba idéntico a Toshiro Mifune.

El vuelo de *Cubana* hizo escala de una hora en el aeropuerto internacional de Veracruz. Allí subieron los músicos y bailarinas de la isla que habían animado los carnavales del puerto. Entraron en cabina tarareando un pajarero guaguancó: “Han brotado otra vez los rosales, en el muro del viejo jardín...”. Cuando supieron que en la bodega de la nave iba el cadáver del poeta Eliseo Diego, el jefe de la delegación se acercó a mi madre y le pidió disculpas por la escandalera. Mamá le dijo que no se preocupara, que cantaran lindo cantidad, que su madre Josefina y sus hermanos Felipe y Sergio, y su tía Lola y su cuñado Cintio, y sus sobrinos Cuchi, Sergio y José María también eran músicos o cantantes (“Mira tú, te cuento”, le dijo mi madre al funcionario:

“Cuando mi mamá perdió a su primer hijo, y perdió tres, la oyeron tocar el piano *tooda* la noche”), pero los artistas decidieron guardar respeto durante el resto del vuelo. Las bellísimas mulatas mantenían “la compostura”, derechitas, inmutables como monjas de alguna cabaretera congregación. Cintio Vitier y Fina nos esperaban al pie de la escalerilla, al frente de un batallón de amigos y parientes. Ya en casa, mamá se ocupó de explicarle lo sucedido a su nieto Ismael: “Antes, querido Ismael, sabíamos que el poeta podía estar en el estudio, o si no en su cuarto o en la cocina... Quizás se había ido a darle la vuelta a la manzana, pero el poeta regresaría. Siempre regresaba. Ahora no, ahora es mejor. Ahora es más lindo, porque abuelo Eliseo estará siempre en todas partes”.

Un sacerdote amigo me dijo en la funeraria de Calzada y K, en el Vedado habanero, que poco antes de viajar a México papá ido a verlo, “y no revelo secreto de confesión –cito al sacerdote-, si te digo que era la confesión de un niño”. A medianoche se fue la luz en la zona y alguien encendió unas velas en la capilla. Recuerdo el reflejo de las llamas en el metálico ataúd: son duendes, pensé. Jaime Ortega, obispo de La Habana en 1994, hoy cardenal, ofreció una misa de cuerpo presente en la iglesia del Cementerio de Colón. El novelista Abel Prieto, entonces Presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, despidió el duelo, subido sobre la losa de mármol. El viento le arrancaba las palabras de la mano y de la boca. De regreso a casa, mamá coló café. La taza de papá desesperaba por él en su escritorio”.

Muchas gracias. ¡Vivan los poetas!



*El boom. Antecedentes y consecuencias*

Moderador: José Ramón Ripoll

Participantes: Jordi Gracia, Blas Matamoro, Eliseo Alberto

**José Ramón Ripoll:** Podemos empezar ya esta mesa redonda con la que finalizaremos las sesiones de este estupendamente organizado congreso de la Fundación Caballero Bonald. Y si este año su tema y título ha sido “Narrativas Hispánicas. Un recuento”, y verdaderamente hemos recontado desde varios puntos de vista, este acto de hoy trata de recapitular o recordar el suceso colectivo más importante desarrollado entre los escritores del siglo XX, del siglo pasado. A finales de los años sesenta, coincidiendo casi con las revueltas del mayo francés del 68, una generación de narradores procedentes de diversos países latinoamericanos irrumpe en el mercado literario con una serie de obras caracterizadas por su desbordante impulso creativo, un nuevo plan formal de las estructuras narrativas y un ambiente expresivo que, de alguna manera, coincidía con el ideal panamericano de transformación social que por aquellos tiempos comenzaba a tomar cuerpo en todo el continente. O, por lo menos, en la parte central y en la parte sur del continente. A este movimiento se le conoce con la publicitaria palabreja de *boom*, el *boom* latinoamericano. Sin embargo, este *boom* no fue sólo, como se dijo ayer, un producto de mercado ni un invento de los editores, sino –como escribió el propio Cortázar– “la más extraordinaria toma de conciencia por parte del público latinoamericano de una parte de su propia identidad”. Y agrega: “el *boom* no lo hicieron los editores, sino los lectores”.

Ayer, en la mesa sobre las identidades literarias, necesariamente se derivó en el tema del *boom* como proceso universalizador de las literaturas hispánicas frente a los nacimientos locales y regionales o indigenistas consecuentes de un romanticismo tardío, o, al menos, de segunda mano, imperante en las tres primeras décadas del siglo XX. La singularidad del *boom* es fruto, yo creo, de una profunda devoción por la palabra y el tratamiento del lenguaje. Su arquitectura se fundamenta en un rechazo de los moldes establecidos y sobre todo (creo que al público español -y a todo el público- es lo que más nos emociona) en un anhelo por la libertad. Esta reivindicación emancipadora de personajes y propuestas literarias por supuesto que no nació sola, sino como

consecuencia de un momento histórico, un movimiento social que a nosotros, desde aquí, nos entusiasmó, y que trascendía los presupuestos nacionales en pro de una transformación general que encuentra su mayor referente político en la entonces incipiente y esperanzadora revolución cubana. Esta *nueva novela*, expresión utilizada por Carlos Fuentes y Ángel Ramos en 1965 tiene, creo yo, un especial ascendente en algunos escritores embarcados en la experimentación y acogidos a las vanguardias, escritores anteriores, muy distintos al grueso que ha seguido el camino de la tradición. Por ejemplo, Vicente Huidobro, Jaime Torres Bodet y Oliverio Girondo. Pero, en fin, estamos aquí precisamente para hablar de esos antecedentes y esas consecuencias del *boom*, que recogen el título de la mesa, con tres expertos, teóricos y, como hemos podido ratificar, también con escritores prácticos. Ellos son quienes van a tener la palabra, al igual por supuesto que todos nosotros con las preguntas que se nos ocurran. Y yo creo que esta última apreciación de las vanguardias y estos antecedentes del *boom* podrían ser el primer punto de arranque de esta mesa redonda formada por Jordi Gracia, Blas Matamoro y Eliseo Alberto.

**Jordi Gracia:** Desde luego yo me sumo al compromiso al que me ha enfrentado hace un momento Eliseo Alberto al recordarme que no di explicaciones de un título pretendidamente original, *El chasis de la libertad*. Tenía la intención de transmitir la idea de que en la lectura, en la recepción, en el contagio, en la presencia de la narrativa hispanoamericana en España a lo largo de los años sesenta y, de una manera abrumadora, a finales de los sesenta y a principios de los setenta, había un vehículo en el que iba montada la libertad, una forma de libertad, una forma de imaginación liberadora o, como se ha dicho hace un momento, una forma de emancipación del lector. Pero de ese tipo de emancipación que entra sin darse cuenta, es decir, liberadora de prejuicios, de estrechez moral, de falta de amplitud de horizontes. Esa forma de libertad que es una forma de libertad de pensamiento, algo tan elemental como eso, naturalmente no era común en la España de los cuarenta, ni cincuenta, ni sesenta. Después de leer a Mario Vargas Llosa, a Cortázar, a Cabrera Infante, a Carpentier, a Juan Carlos Onetti, a Ernesto Sábato, es innegociable que ha habido un ejercicio de ampliación mental del lector, ya no sólo porque estéticamente sus novelas fuesen productos ejemplarmente bien resueltos, imaginativos,

provocadores, innovadores, sino porque además exigían un esfuerzo de interpretación, de pensamiento, de búsqueda de las razones de esos autores que estaban representados en España, pero no con ese nivel de creatividad, de imaginación y de potencia creadora.

Llevamos todo el día hablando de literatura hispanoamericana y española, o jugando con unos y otros, sin que nadie haya dicho algo que me apetece decir ahora para terminar y quizá también para provocar, pero que digo con plena convicción y que conviene recordar en España por esta especie de prurito a veces estúpidamente nacionalista y patriotero del que ya se reía Pere Gimferrer en 1965. Es recordar que la mejor novela en español del siglo XX no está hecha en España, sino fuera. Lo cual no quiere decir que haya malos novelistas españoles. Claro que Gonzalo Torrente Ballester es un gran novelista, por supuesto, o Juan Benet, sin ninguna duda, o Cela, o Miguel Delibes. Pero creo que ninguno de estos nombres es equiparable al de los grandes nombres de la narrativa hispanoamericana.

Pues bien, resulta que toda esa cantidad de literatura se lee en España sin aliento. Sin aliento, porque no hay tiempo de leerla. Porque van llegando en ediciones cada seis meses, a partir de 1965, de 1966, y no sólo las de los nuevos sino también las de los inmediatamente anteriores o algo más lejanos. Con lo cual, la crítica más o menos atenta de la que he hablado esta mañana va con la lengua fuera. No tiene tiempo de leer tanta obra maestra. No se lo cree además. De ahí, un episodio que tampoco ha salido ahora, que es profundamente mezquino, y quizá humanamente explicable: el recelo, la reserva, la protesta o la mera pataleta de demasiado escritor español de aquellos años que no soportó bien lo que entendieron como una especie de competencia desleal. Y hay textos publicados sobre ello que sacan los colores, incluida alguna polémica intencionadamente montada para provocar eso, como la que apareció en *Informaciones*. Yo creo que estaba motivada en el fondo por la picardía periodística de Rafael Conte cuando hace decir a Alfonso Grosso aquello de “estas novelas de Cortázar yo las hago en un mes”. O Gironella, un autor que ha vendido todo lo que ha querido, diciendo lo mismo con una falta de respeto que humanamente es explicable pero literariamente es un absurdo. La metáfora de *El chasis de la libertad* era esa, la de que las cabezas de los lectores cuando están vendiéndose centenares de miles de ejemplares en algunos casos, o decenas de miles de ejemplares en otros, de aquellas novelas americanas, están cambian-

do con ellos. Eso es fabricar libertad, imaginación y, por anticipado, un cambio, el de la modernización real de España, que todavía no había llegado y aún faltaban unos cuantos años para que sucediera.

**Eliseo Alberto:** Sí que fueron años tremendos. Yo, al principio de mi intervención anterior, trataba de esbozar cómo se vivió en Cuba todo eso, y también cómo se vio en América Latina, que fue un poco distinto, la aparición de esa cosecha de novelas maravillosas, casualmente terminadas en los mismos años, porque tampoco fue que hubiera una reunión previa en la que se dijera: “Bueno, vamos a tomar el mundo a punta de novela”, sino que fue una coincidencia. Para mí lo más sorprendente fue la coincidencia de que existiera también una legión de lectores necesitados de una literatura así. Ya les conté cómo en Cuba había sido un poquito trágico para las políticas culturales, pero también fue una experiencia muy enriquecedora, como para los mismos autores. De pronto uno se empieza a acordar de datos. Yo, que tengo la suerte de conocer a algunos de los protagonistas de la hazaña del *boom*, recuerdo cómo se conmovieron cuando justamente en esos años apareció en español una estupenda traducción de la novela del brasileño Guimarães Rosas, *Gran Sertón: Veredas*, que, a su vez, provocó en ellos una actitud muy creadora. Una vez oí al propio García Márquez decir que *Cien años de soledad* era una mierda después de haber leído *Gran Sertón: Veredas*, que fue un suceso, una explosión dentro de esa misma explosión del *boom*, porque los brasileños siempre han estado en el centro de América pero al mismo tiempo en ninguna parte.

Quedaron esas novelas, quedaron esos escritores que siguen publicando, con desigual fortuna para mi juicio, y también quedaron los lectores. Y ahí es donde está la cuestión, para traer un poco el tema a nuestro tiempo: cuál es la situación de esos escritores hoy aún vivos y de todos los que hemos venido después con más o menos fortuna. Yo creo que, hoy por hoy, estamos otra vez desamparados. Hay una orfandad crítica impresionante. La crítica se basa, en España y en América, en la amistad y en el compromiso. No hay suplementos literarios que valgan la pena. En América Latina, ninguno. Y hay una imposición del mercado, que te vende con mucha facilidad gato por liebre. Ahora de pronto los libros que se venden son los que el mercado previamente elige. Hoy se conversó un poco sobre ese tema, que me parece realmente tremendo, abusivo. Si uno no vende ahora trescientos o cuatrocientos

mil ejemplares, es un mediocre. También uno es lector y yo, como lector, tengo una profunda confusión porque no sé a quién creer. México, por ejemplo, país donde vivo, no es que tenga muchos lectores, pero es que hay muchos mexicanos. México, por si no lo saben, está lleno de mexicanos: das una patada y salen como cincuenta. Pues allí hay una confusión tremenda. Llegas y te venden un libro con una botellita de tequila y un caballito de tequila y un puñalito de no sé qué, de un español que escribe en ocho meses ochocientas páginas sobre las muertas de Juárez en la frontera norte de México con una total irresponsabilidad sobre el tema (sí, estoy hablando de Pérez Reverte). Se vende como pan caliente ese libro que no tiene en mi opinión ninguna lucidez, ni literaria ni histórica, sobre un tema que para México es vital. Mario Vargas Llosa, antes, se tuvo que quemar las pestañas para hacer *La guerra del fin del mundo*, y lo hizo muy bien, con todos los antecedentes que tuvo, como él mismo ha reconocido. Pero ahora cualquiera escribe, en un abrir y cerrar de ojos, un *tema histórico*. Y vende trescientos mil ejemplares también. O quinientos mil. Y ésa es la literatura española en México. Como para ustedes puede ser la novela de Zoe, que es mi amiga, pero también tiene un mundo literario bastante fácil en mi opinión. O un escritor que respeto mucho, como Pedro Juan Gutiérrez.

Es decir, hay un desorden de los lectores y una relación con los escritores que pienso –me gusta ser catastrófico– que no tiene solución. Los escritores no tienen que encontrarse con los lectores; las que tienen que encontrarse con los lectores son las novelas. Cuando uno conoce a ciertos escritores dice: “mejor no lo leo más”. Pero ese encuentro novela-autor es muy confuso. Y no se hagan ilusiones. Yo sé y entiendo que la lengua nos une, y que la literatura nos une, pero los venezolanos no conocen a los colombianos. Y a los mexicanos tú los torturas y no saben quiénes son los escritores guatemaltecos. Y los guatemaltecos, y los hondureños y los nicaragüenses... Como dice una canción cubana: “Nadie quiere a nadie./ Se acabó el querer”. Y nos invaden con todas esas novelas misteriosas medievales de pergaminos encontrados en una botella o no sé qué porquería... Y que si Leonardo da Vinci y que si Miguel Ángel... Y que si la Biblia la escribió no sé quién... Una vaca, creo. Y ahí vamos todos a leerlas. Yo hace veinte años que estoy esperando encontrarme en un avión a alguien que vaya leyendo un libro mío; y no, nunca (salvo Alina Brouwer, que por eso es mi compañera). Pero qué va, siempre están

leyendo *El código da Vinci* ése. Desde hace treinta años están leyendo *El código da Vinci*, lo que pasa es que se llamaba de otra manera. Y no se hagan ilusiones: los críticos, los académicos jóvenes y modernos hacen un esfuerzo tremendo por aclarar el asunto, pero la turbación es tremenda. Y en Cuba ni les cuento. En Cuba, el escritor más joven norteamericano, por ejemplo (por hablar de otra literatura con la que siempre hemos estado comunicados), es un tipo que se llama Ernest Hemingway (que, por cierto, vivió en Cuba). Pero allí, ni en los centros espirituales pueden encontrarse los libros de Guimaraes Rosas. Es decir, que yo tengo un profundo pesimismo.

Y las revistas literarias, que jugaron un papel tremendo, y aquí hay amigos que han luchado para que las revistas y los suplementos tengan una calidad, son hoy una porquería. Se dedican a vender corbatas y alpargatas y todo lo que termine en –atas, hasta garrapatas. Y el lector, ahí, en su avión, ¿qué hace? Miren en las librerías de los aeropuertos los *bestsellers*. Hablen con algún librero, que tengo entendido que era una figura importantísima. Ahora tú le preguntas al librero quién escribió *El código da Vinci* y te dice que Da Vinci, por supuesto. Gracias.

**Blas Matamoro:** Yo creo que el problema que acaba de plantear Eliseo tiene una fácil solución. Cuando vaya en un avión y vea que alguien está leyendo *El código da Vinci*, debe acercarse y decirle: “Yo soy Dan Brown”. Y entonces sí se va a encontrar con alguien que está leyendo un libro suyo.

Bien, ayer quedó más o menos claro que el *boom* era algo que no había existido, desde el punto de vista de la literatura; que había sido una sucesión de episodios y una buena maniobra de publicidad de cierto tipo de literatura que hasta ese momento no había interesado al gran público en sus países de origen, ni al público español. Yo, más o menos, suscribiría esta opinión. Pero también tengo la inquietud de pensar que, si existe la palabra *boom*, es porque algo tiene a esa palabra como referente, que se refiere a algún tipo de realidad. Aunque no sé qué calidad tendrá esta realidad. Académicamente se sigue enseñando el *boom*. Incluso se ha inventado una categoría que se llama *postboom*. Y dentro de nada aparecerá una categoría llamada *preboom*.

**Eliseo Alberto:** Y el *metaboom*.

**Blas Matamoro:** Bueno, el *metaboom* significa estar “meta y ponga” hablando del *boom*. Mejor sería pensar en un *paraboom*, o sea, un *boom* en forma de eco que hubiese ocurrido en paralelo al *boom*. Pero que la Academia se ocupe de estos asuntos no quiere decir que existan realmente, porque muchas veces la Academia se encarga únicamente de sustituir una jerga por otra, pero no de imaginar objetos nuevos que respondan a esa nueva nomenclatura. Así que no hay por qué inquietarse demasiado en este orden de cosas.

Cuando uno hace el catastro de los escritores del *boom*, se encuentra con que la variedad hace imposible pensar ni siquiera en lo que se llamaba en una época *generación*, porque son escritores de edades enormemente distantes, nacidos entre 1899 y 1936, es decir, que entre Borges y Vargas Llosa hay casi cuarenta años de diferencia. Borges casi podría ser el abuelo de Vargas Llosa. De modo que, por el lado generacional, no. Pero por el lado de lo que podríamos llamar comunidad estética, tampoco. Hay escritores que parten de una actitud radicalmente realista frente a la literatura. Son los casos de Fuentes o de Vargas Llosa. Pero otros escritores tienen como antecedente el surrealismo, como es el caso, en ciertos aspectos, de Cortázar. Hay escritores que tienen una gran fe en la historia y que se interesan mucho por la historia concreta de las sociedades (de nuevo Vargas Llosa o Fuentes), pero a Borges la historia no le interesa nada. A García Márquez, menos. Lo que nos cuenta García Márquez no tiene nada que ver con hechos que han ocurrido en la historia más que en un sentido alegórico, muy indirecto y muy oblicuo.

¿Coherencia política? ¿Qué coherencia política puede haber entre Borges y los castristas? ¿O entre Onetti, que era un hombre hondamente escéptico acerca del curso de las cosas, y escritores de una gran credulidad revolucionaria, por lo menos en algún momento de su vida? O sea, que por ahí los números no cuadran, como no cuadran tampoco desde el lado de la Academia. Reducir este fenómeno a una operación de mercado me parece un poco escuálido; pero ligar esta actitud de los editores, los distribuidores y de cierta crítica al éxito de la lectura de estos escritores, lo que está significando es que probablemente esa operación de mercadotecnia, de difusión editorial, había descubierto una demanda que ya estaba en el público lector, y la había identificado y satisfecho. Y así ya la cosa cambia de calidad. Es decir, se descubre una demanda, probablemente inconsciente, difusa, inorgá-

nica, y se le da una consistencia. Yo tengo bastante edad (supongo que debo de ser el más añejo de esta mesa) como para recordar que cuando empecé a leer más o menos en serie, de manera sistemática, a mediados de la década del 50 en la Argentina, en general a los escritores argentinos los leía muy poca gente, ni siquiera los leían los lectores más exigentes. Y la literatura latinoamericana nos quedaba muy lejos, porque era muy regionalista y rural. Rómulo Gallegos o José Eustasio Rivera o Ricardo Güiraldes eran como escritores de campesinos y de paisajes que nos resultaban de un exotismo nada interesante. Pero, cinco o seis años después, viene la gran moda de leer escritores latinoamericanos, y entre ellos, a estos escritores argentinos. Y entonces se convierten en éxitos editoriales Borges, Bioy Casares, Cortázar y Sábato –aunque Sábato había tenido ya cierta repercusión con *El túnel*–, que hasta ese momento eran escritores un poco de capilla. Y, en cierto modo (el ejemplo de Borges era muy ostensible), habían buscado ser escritores de capilla, es decir, que habían impuesto muchas exigencias al lector común para ahuyentarlo, como diciéndole: “si ustedes no pasan todas estas pruebas, más vale que no se ocupen en leerme”. Ahí tal vez sí se podría buscar una cierta realidad de este *boom*, que además en ese momento se vincula con un fenómeno político que no es sólo la revolución cubana, sino toda una inclinación de las izquierdas a considerar que la revolución en el mundo no va a venir de los países desarrollados sino, por el contrario, de los países atrasados. Que no la va a hacer la clase obrera urbana e industrial, sino los campesinos. Ésta es la historia maoísta pero tiene también fundamentos en el leninismo-estalinismo, porque Rusia no reunía ninguna de las condiciones para ganar por medio de la oposición a países revolucionarios. Y, en ese sentido, América Latina con la revolución cubana al frente (pero también están los ejemplos de Argelia o de Vietnam) se pone de moda entre la izquierda más o menos ostensible, porque une a la guerrilla el paisaje tropical. Pero América Latina no es toda tropical, ni toda ecuatorial: también llega, como pretendemos los argentinos, al Polo Sur. Y, por lo tanto, no se puede concentrar en una sola zona climática. Pero conviene como escenografía para la actuación de la guerrilla una jungla con un clima caluroso, y unos guerrilleros que sudan la camiseta para ganar la revolución socialista. Éste es otro factor que pone de moda a América Latina como uno de los ejemplos preclaros de lo que en ese momento se cree que es la revolución socialista mundial.

Y, por último, también creo que hay una especie de recuperación por parte de España de algo que es parte de la cultura española pero que estaba ignorado como tal. Y es que todas las literaturas que se producen en castellano, o en español, de algún modo pertenecen a todos los hablantes de la lengua española, empezando, si ustedes quieren, por los hispanohablantes que están en esta península. Entonces se recupera algo que hicieron los españoles en siglos pasados, es decir, llevar la lengua lejos de la península y ver qué pasó con esa parte de España que se escapó de las manos de los españoles peninsulares pero que de algún modo tiene algo de español. Y pienso que el interés del público por estos escritores no es simplemente una cuestión de modas, no es simplemente una obediencia a una maniobra del mercado ni a ciertas tendencias críticas, sino que además es como decir que esto nos pertenece, es nuestro aunque no lo sabíamos... y vamos a ver qué pasa.

Esto es algo que se puede medir también por el crecimiento de los centros de estudios de literatura hispanoamericana que ha habido en España en las últimas décadas. Cuando yo llegué a España hace treinta años, era reducidísimo el personal en esa materia. Y había personajes tan curiosos como un catedrático de Madrid que enseñaba como literatura hispanoamericana al cardenal Palafox y a Rubén Darío. Al cardenal, porque había fundado la famosa biblioteca palafoxiana de Puebla en México, y a Rubén Darío para demostrar que era un escritor español y católico. O sea, que se le podía perdonar que fuera medio pardito, medio negro o medio indio, porque había tenido la fe correcta y, además, escribía en la lengua imperial.

Es decir, había un enfoque bastante colonialista o colonial de lo que era la literatura hispanoamericana, y la llegada de esta nueva literatura rompe completamente con este principio y obliga a la Academia a reformular su punto de vista. Esto es lo que podríamos llamar la constelación del *boom*, que a lo mejor en sí mismo como fenómeno literario no existió nunca, pero que concitó todo este rosario de efectos y de fenómenos que sí tienen una importancia, tanto sea para la miga de la literatura, que es el acto de leer, como para las instituciones de lo que podríamos llamar la sociología de la literatura.

**José Ramón Ripoll:** Más o menos hemos planteado la primera parte de esta mesa redonda, los antecedentes del *boom* literario. Quizá falte la segunda parte, dar una especie de pincelada sobre si es verdad que

en España se estaba leyendo otro tipo de literaturas (la literatura nicaragüense, la argentina, la colombiana) que existían, como ha apuntado Eliseo. Borges, por ejemplo, que ayer se citó en la mesa, también lanzó una segunda declaración al decir que cuando se habla de literatura francesa se refiere uno a la literatura hecha en la Guayana Francesa, en Francia, en Bélgica, e incluso en la África francófona. Y cuando se refiere uno a la literatura inglesa, ocurre lo mismo. Sin embargo, cuando se habla de literatura española, la dividimos. Incluso cuando llegamos a la Argentina hablamos de literatura patagonia y literatura porteña. Y si hablamos de España, también hablamos de literatura murciana, andaluza, asturiana, etc. Yo creo que de alguna manera el *boom* se enfrentaba a todos esos productos locales o regionales y, por lo menos, nos hizo leer una literatura nueva, americana pero escrita en español, mientras que aquí estábamos leyendo una literatura un tanto constreñida, aún estábamos con el *nouveau roman*. Cuando en América se estaban inventando los Macondos, los viajeros amazónicos, los cronopios de los burdeles, aquí estábamos en esa especie de literatura tremendamente intelectual. Y yo quería plantear en esta mesa cuáles fueron las consecuencias después del *boom*, cómo el lector medio y el propio escritor se benefician de esta eclosión.

**Blas Matamoro:** Una breve apostilla a lo que acabas de sugerir. Creo que la consecuencia más importante es que las editoras españolas tienen ahora una zona permanente de publicación de literatura hispanoamericana. En primer lugar, hay que hacer una selección, porque en el conjunto de las editoras españolas no cabe toda la literatura hispanoamericana, lo mismo que en Melilla no caben todos los subsaharianos. Yo no sé si la selección que se hace a través de la valla de alambre de espinos es la mejor que se puede hacer, pero sí que se hace esa selección. Lo mismo que hay una atención permanente a esa literatura. Lo cual significa también que hay una expectativa del público lector porque, si no, el editor no se ocuparía de tales cosas. Tanto para la publicación de autores como para los premios literarios, están todos más o menos abiertos a que la comunidad de los escritores en español también integre a los escritores hispanoamericanos. Ésa es una de las consecuencias de ese llamado *boom*, que, si no es un movimiento literario, es al menos un fenómeno paraliterario que de algún modo influye en el mundo de la lectura.

**Jordi Gracia:** Añadiría quizás, que, como ha ido ironizando Blas a propósito de si existe o no el *boom*, leyendo la prensa, que es donde evidentemente arranca la fórmula del *boom*, uno detecta que, desde finales de 1967 hasta 1973 más o menos, se usa la expresión *boom*. Al principio, dando cuenta de ella para el lector despistado, y a partir de 1971 diciendo “esto ya se está acabando”, “ya estamos al final del fenómeno”. Con lo cual, se concentra en un periodo que en realidad no habla de la literatura hispanoamericana, sino de la ignorancia de la cultura española sobre la literatura hispanoamericana. Eso es lo que define la sensación de *boom*, pero es una sensación local, propia de quien ignora aquella literatura. El efecto es el de un *boom*, pero no está describiendo a la literatura hispanoamericana. Lo que está describiendo es el sentimiento de quienes la reciben, una obra detrás de la otra, no diré que con sentimiento de empacho (porque no lo hubo), pero sí de deslumbramiento. Y yo creo que por ahí puede rescatarse la expresión de *boom*, no desde luego como operación comercial. Jorge Edwards en su intervención recordó un dato capital: Carlos Barral no tenía ningún espíritu de empresario. Pensar que por ese lado hubiera una estrategia.... Otra cosa es que Carmen Balcells estuviese ahí. Ella sí. Y estaba muy cerca de Barral e hizo lo posible para beneficiar a los escritores hispanoamericanos, como debe hacer, por otra parte, un agente literario.

Y el segunda aspecto que quería comentar, un poco en sintonía con Blas, es el efecto de ese período de acumulación de autores hispanoamericanos en España. Pero no únicamente desde Seix Barral. Destino llena su catálogo de autores hispanoamericanos y los premia con el Nadal, lo mismo que Planeta, y Francisco Porrúa actúa desde Edhasa (como ha recordado más de una vez Jorge Herralde). Y Círculo de Lectores, a partir de 1973 ó 1974, también (y Círculo de Lectores es una pista muy fiable, porque no actúa en librerías sino que los lectores lo piden por la revista).

Pero quizás el efecto mayor fue una cierta normalización de la presencia de la literatura hispanoamericana, sea con cuota editorial o sin ella, en el ámbito español. No es ya algo sorprendente, y ninguna reseña empezará diciendo “tal escritor es un colombiano nacido en...”. La presencia hispanoamericana es rutinaria y forma parte de lo esperable en una cultura literaria que se ha enriquecido de golpe, en unos pocos años, de una manera bárbara y verdaderamente nueva.

Y desaparece lo que era un hábito de varias editoras, particularmente de Seix Barral, que era publicar los anuncios en prensa o en revistas indicando debajo del nombre el país de origen. Y al cabo de muy poco, ya entrados los setenta, se diluye ese origen nacional de cada uno de los autores y queda indefinido en tanto que procedentes o propios de la literatura hispanoamericana, pero que ya es más o menos lo mismo que la literatura española. Hoy tendemos a hablar de literatura en español. Y se reseña como “libro de la semana” o “libro destacado” a un español o a un hispanoamericano. Eso, desde luego, en los años 50 ó 60 era impensable. En los años 70 empieza a ser normal, y ahora es absolutamente común. No hay valor discriminatorio, ni positivo ni negativo, en el hecho de ser colombiano, o uruguayo o argentino. Y me parece que eso es un efecto de ese momento, de entonces.

**Público:** En principio, opino que un montaje promocional no implica nada respecto a la calidad de lo que hay detrás. Puede ser un fraude, incluso una basura directamente o, por el contrario, algo muy valioso.

Me gustaría ponerles un ejemplo concreto, y además muy divertido, que figura en las memorias de Fernando Savater (que, como ustedes saben, fue finalista del Premio Planeta el año en que Vargas Llosa lo ganó). Cuenta Savater que una de las exigencias del premio era hacer una campaña de promoción, ir por los distintos centros de El Corte Inglés del país haciendo la presentación de la novela ganadora y de la finalista. Y entonces él, con su humor habitual, cuenta que les divertía mirar hacia la derecha y ver que había lencería femenina, o a la izquierda y ver que había sartenes, por ejemplo. Encontrarse en medio de esa situación, por lo visto, les divertía enormemente, e incluso Vargas Llosa le llegó a comentar que se sentía como las prostitutas de Ámsterdam, que están allí en exposición para que la gente pase y las vea. Y, al parecer, llegó un momento en que se llevaban tan bien y habían aprendido tanto el uno del otro, que Mario Vargas Llosa hacía la presentación del libro de Savater, y viceversa. A mí éste me parece un ejemplo muy bonito y muy divertido sobre lo aleatorio del mercado, pero creo que no hay una maquinación concreta de decir “tú sí o tú no”.

En cambio, pienso que a menudo se desea vender algo con mucha rapidez, antes de que la gente se dé cuenta de que es un fraude, de que detrás de eso no hay nada. Existe una especie de presión por estar al día, y por leer tal libro o tal otro. Me gustaría saber qué piensan ustedes.

**Blas Matamoro:** El ejemplo que has dado no es bueno, porque el Premio Planeta es un fraude completamente público y notorio, eso lo ha contado Camilo José Cela, por ejemplo, que a él le han encargado hacer tal libro sabiendo que lo iba a ganar y que ya se buscaría después un finalista. Lo de fraude vaya dicho entre comillas. Esto no quiere decir que los libros que se premien en el Planeta sean buenos o malos libros, pero que es un operativo de *marketing*, sí; eso lo sabe todo el mundo. Ahí no hay selección literaria ninguna. Se le encargan libros a escritores más o menos notorios o a escritores desconocidos con un determinado perfil, a los que se quiera promover, se les da un año para que lo hagan y se ponen de acuerdo en el precio, pues el premio está dado antes de que el escritor se presente al concurso. Por eso no me parece un buen ejemplo. Habría que tener en cuenta otros premios en los que sí es probable que haya un proceso de preselección, selección, etc.

**Jordi Gracia:** Quizás en esos años, los 60 y 70, y esporádicamente en épocas más recientes con escritores hispanoamericanos o españoles, coincidan mercado y calidad literaria, y eso no es pecado. Un libro que se venda muchísimo no necesariamente es malo. Pero en España hemos tendido siempre a ese prejuicio, hasta hace cuarenta o cincuenta años que llegaron estos autores hispanoamericanos de los que hemos estado hablando. Y entonces tuvimos que empezar a aprender que no sólo novelas mediocres literariamente podían ser grandes éxitos comerciales; lo podía ser una gran novela y eso no le restaba ningún mérito. Y si va por ahí la pregunta, yo creo que sí, que el mercado puede ser terriblemente confuso –como decías tú, Eliseo–, pero también puede ser, y sin duda es, un propiciador de muchas horas felices.

**Público:** Yo comparto el pesimismo de algunos ponentes de la mesa con respecto a la situación actual del libro, no de la literatura. Yo creo que no es gratuito separar libro y literatura. La frase que ha dicho el señor Matamoro, “el sujeto principal de la literatura no es el escritor ni el crítico, sino el editor”, se convierte en una obviedad si donde dice *literatura* ponemos *libro*. Y lo que hoy se está devorando y transformando en el mercado es el libro. Pero la literatura es anterior al libro. El libro ha sido una forma de expresión de la literatura, pero la literatura es muy anterior. Y es posible que la situación sea tan escandalosa, en tanto en cuanto la literatura se vea impedida de unos cauces de

expresión normales, que será necesario buscar una vía de escape. No sé si será por las nuevas tecnologías. Es posible que exista una literatura sin libros dentro de muy poco, dentro de cien años.

Esto, por una parte. Pero, por otra, creo que el problema de la literatura, más que su expresión a través del libro, tiene que ver con la capacidad de nuestra sociedad para devorar cualquier cosa que se le ofrezca. Tiene que ver con el ruido mediático y tiene que ver con que vivimos en un modelo de cultura en donde estamos desbordados (los lectores, los interesados en saber qué es lo que pasa) por el ruido mediático y por la avalancha de información que nos viene. En ese caudal inmenso es donde yo temo que corre peligro de perderse la literatura.

**Eliseo Alberto:** Estoy de acuerdo contigo. Y me parece que la situación es todavía peor. No sólo por la diferencia entre literatura y libro, sino también porque me parece que es una cuestión de géneros. Visto desde el punto de vista del mercado, los poetas deberían ir a la cárcel o a picar piedras, porque para el negocio la poesía es una pérdida total, considerada en cifras de venta. Los pobres poetas. Por eso digo que se priorizan géneros. Ahora, y desde hace muchos años, la novela es el caballito de pelea. Ni siquiera la narrativa, porque (lo puedo asegurar) tú presentas a una editorial un libro de cuentos y te ponen a la fila, porque los libros de cuentos no se venden. Y aunque digas que es que se trata de un libro titulado *El llano en llamas*, te contestan que les da igual que sea *El llano en llamas* o *El llano apagado*. Y si llega un joven poeta, a la cárcel directamente.

Muchas veces me preguntan por la literatura cubana de hoy. Yo estoy bastante lejos de la realidad, pero siempre digo que el escritor más importante hoy en Cuba es alguien que nadie conoce. Y, probablemente, el escritor más importante de cara al futuro de Jerez tampoco lo conocemos, porque ese escritor de Jerez no vino a este congreso, no se matriculó: quería acabar su novela o su libro de poemas porque se lo iba regalar a su novia, y tiene unos dieciséis años y está pasando un calor del carajo y la computadora es vieja, que se la regaló un tío que tiene por ahí. Pero él quiere terminar ese libro porque quiere dárselo a su novia, que va a ser su lectora, la primera, la más importante. Le da igual que no lo lea nadie más. Y por ese escritor desconocido, por ese poeta que no sabemos cómo se llama ni qué coño está escribiendo, ese poeta importantísimo, ése que no vino, yo les pido un aplauso.

**Blas Matamoro:** Yo añadiría algo muy rápidamente, también apelando a los años de mi memoria. Cuando me empecé a preocupar por leer, todas las grandes editoriales (por lo menos en Argentina, y pienso que en España pasaba lo mismo) tenían una colección de teatro, una colección de poesía -que hoy han desaparecido-, y además otra de ensayo, que hoy tiende también a ser -como diría Eliseo- un género carcelario, o sea, escrito por gente que corre el riesgo de que lo metan preso por alterar el orden público. Porque los editores están reduciendo la edición de ensayos -salvo las reediciones de los clásicos- o bien a monográficos que se pueden usar como texto en las universidades (es decir, obras de catedráticos que pueden de algún modo meterlos en la bibliografía, es decir, sería la lectura institucional de un libro), o bien a textos elaborados por periodistas, de carácter reporteril o divulgativo. Pero el ensayo, el trabajo de alguien que intenta, que ensaya un saber, también está en el umbral de la cárcel. Por un lado, la expansión numérica de la fabricación de libros es extraordinaria, y, por otro lado, se restringe cada vez más la variedad temática de los fondos editoriales.

**José Ramón Ripoll:** A mí me parece muy bien la distinción que han hecho los compañeros entre libro como producto industrial y literatura como algo que se gesta. Pero qué duda cabe de que los literatos, los poetas, los escritores, los narradores tienen su corazoncito y también tienen el deseo del reconocimiento y, sobre todo, el legítimo derecho de querer vivir de su literatura. Entonces, lo que está claro es que todo ese movimiento de mercado publicitario que nos obliga casi a leer un solo tipo de literatura, incide también en ese escritor puro que, por supuesto, no se mantiene al margen, y así yo creo que se va transformando el hecho literario.

Pero querría lanzar la última pregunta: ¿qué aportó el *boom* latinoamericano a la literatura en español y en qué medida transformó nuestros hábitos de lectura, nuestro gusto estético y nuestra manera de enfrentarnos al hecho narrativo?

**Jordi Gracia:** Contestaré muy rápido por mi parte, porque antes ya he hablado de ello. Para empezar, hizo elevar el nivel de exigencia del lector español; y a lo mejor en treinta años hemos empeorado todos mucho...

Quiero decir con esta mínima y benignísima ironía que yo no comparto demasiado el pesimismo o escepticismo. Quizás sea por optimismo biológico, pero no sé si enteramente delirante. Yo no veo el asunto tan mal, ni en poesía, ni en ensayo, ni desde luego en la cantidad de buenos novelistas jóvenes, maduros o veteranos actuales que conviven en las letras de la democracia. Y no tengo coraje para decir que estemos en un momento peor que otro anterior. ¿Qué tiempo fue mejor en las letras españolas? ¿Los 40, los 50, los 60? Otra cosa es que pueda ser insultante, ofensiva o cargante la presión de las grandes empresas editoriales que venden sus productos publicitarios exactamente como la Westinghouse, como la leche Flora, o como el Cola-Cao. Pero yo no tomo Cola-Cao aunque me inunden de anuncios de esa marca, igual que empecé a leer *El código da Vinci* y lo dejé.

En fin, habremos de convivir con el mercado, porque juraría que cualquier poeta forma parte del mercado aunque su mercado sea una cuota ridícula. Nosotros, por ejemplo, somos mercado ahora. Lo hemos sido al salir en el *Diario de Jerez*. Alguno me dirá: “pero, por favor, Jordi, no compares eso con la potencia que tiene El Corte Inglés”. Que por cierto, Ámbito-El Corte Inglés también tiene algo que ver aquí. A ver si estamos siendo nosotros también mercado. El ejemplo que tú, Eliseo, has puesto es directo, has dicho que la novela de Pérez Reverte te parece irresponsable. Y lo dices con nombres y apellidos. Eso es un juicio sobre un libro, pero no juzga al mercado.

**Blas Matamoro:** No se trata de que el mercado sea malo porque sea mercado. Ni bueno. Se trata de ver que la industria editorial cada vez tiene menos espacio para la variedad literaria. Es decir, está restringiendo cada vez más sus espacios. En ese sentido, sí que condiciona, pero no la producción de literatura, porque la literatura no es industrial: es artesanal. Cada escritor trabaja con su lápiz y su papel, o con su ordenador, o con su máquina Olivetti. Se encarga de la producción de un objeto sin el cual la literatura es imposible, que es el objeto libro. Y la singladura productiva de las empresas editoriales se está empobreciendo desde el punto de vista temático cada vez más. Y podemos ver que cada vez hay más libros, pero además situados en lugares donde no se venden libros. ¿De qué sirve llenar los quioscos de periódicos de libros si el quiosquero no los sabe vender? ¿De qué sirve tener tantas novedades y sesenta mil títulos por año si resulta que los libreros no

pueden mostrar los libros que se publican, y no pueden mantener fondos? Yo me refiero a eso, no al hecho de que el mercado sea capaz de producir cada vez más libros y más baratos. Eso está muy bien que se haga. Me refiero a cuáles son las vías estructurales –aunque suene un poco pedante dicho así– por las cuales los libros pueden llegar a los lectores.



**HÉCTOR TIZÓN**

(Yala, provincia de Jujuy, Argentina, 1929). Se graduó en Derecho y ha desempeñado diversos cargos públicos: ministro en su provincia natal, diplomático en México e Italia, convencional constituyente, juez del Tribunal Supremo jujeño. Entre 1976 y 1982 estuvo exiliado por razones políticas en España.

Es miembro de la Academia Argentina de Letras, Caballero de las Artes de Francia, *Doctor Honoris Causa* por la Universidad de Tucumán y “Ciudadano Ilustre” de Jujuy .

Ha recibido diversos premios, entre ellos el Consagración de Argentina.

Entre sus obras: *A un costado de los rieles* (1960), *Fuego en Casabindo* (1969), *El cantar del profeta y el bandido* (1972), *El jactancioso y la bella* (1972), *Sota de bastos, caballo de espadas* (1975), *El traidor venerado* (1978), *La casa y el viento* (1984), *Recuento* (1984) (antología personal), *El hombre que llegó a un pueblo* (1988), *El gallo blanco* (1992), *Luz de las crueles provincias* (1995), *La mujer de Strasser* (1997), *Obra completa* (1998), *Extraño y pálido fulgor* (1999), *Tierras de frontera* (2000), *La belleza del mundo* (2004).

Ha sido traducido al francés, inglés, ruso, polaco y alemán.

**JUAN DAVID MORGAN**

(David -provincia de Chiriquí-, Panamá, 1942). Escritor y jurista, es Licenciado en Derecho y Ciencias Políticas por la Universidad de Panamá con una maestría en Derecho Internacional de la Universidad de Yale. Fundó la firma de abogados Morgan & Morgan, organización que cuenta con oficinas en varios países.

Ejerció como Profesor de Derecho, y fue Viceministro y Ministro *Ad-interim* de Relaciones Exteriores de su país.

Entre sus obras, que ha firmado hasta hace poco con el pseudónimo Jorge Thomas, se encuentran las novelas *Fugitivos del paisaje* (1992), *Cicatrices inútiles* (1994), *Entre el cielo y la tierra, Monseñor Jované y su siglo* (1996), *Con ardientes fulgores de gloria* (1999) –publicada en 2003 con el título *¡Arde Panamá!-*, el libro de relatos *La rebelión de los poetas y otros cuentos* (2001) y la obra de teatro *El veredicto* (2003, en colaboración con Ernesto Endara). Ha editado en España su novela *El caballo de oro* (2005).

Ha recibido la Orden de Mayo al Mérito de la República Argentina, el Premio “Autor del Año” en 1999 de la Cámara Panameña del Libro y el título de “Amigo de la Sociedad Argentina de Escritores” en 2004. En el año 2000 su municipio natal lo declaró “Hijo Meritorio” por su labor literaria.

Fue miembro del Consejo Editorial y colaborador del semanario cultural *El Heraldo* y del diario *La Prensa*. Actualmente ocupa la presidencia del Patronato del Museo del Canal Interoceánico y de la Fundación Ciudad del Saber de Panamá.

### DANIEL SAMPER

(Bogotá, 1945). Es Doctor en Derecho por la Universidad Javeriana de Bogotá y Máster en Periodismo de la Universidad de Kansas.

Ha sido periodista, guionista de cine y televisión, y profesor universitario. Fue director de la unidad de investigación del diario *El Tiempo* de Colombia. De 1988 a 1994 fue editor de la revista *Cambio 16*. Ha colaborado con medios de comunicación como *Hoy* y *Revista Diners* (Ecuador), *Worldpaper* y *The Miami Herald/El Herald* (EE UU), *La Razón*, *Pulso* y *La Prensa* (Bolivia), *Gente*, *Historia 16* y *Diario 16* (España), *Revista Credencial* y *Carrusel* (Colombia), *Le Nouvel Observateur* (Francia), *Il Manifesto* (Italia) y *La Maga* (Argentina).

Ha obtenido en tres ocasiones del Premio Simón Bolívar de Periodismo en Colombia. Ha sido galardonado con el Premio Rey de España, con el María Moors Cabot de la Universidad de Columbia, y con el India Catalina, en Colombia.

Es miembro de la Academia Colombiana de la Lengua. Es autor de más de una veintena de libros de artículos de humor, selecciones de periodismo y ensayos literarios.

Su primera novela es *Impávido coloso*, publicada con Alfaguara en 2003.

### JOAQUÍN MARCO

(Barcelona, 1935). Profesor, crítico y poeta, comenzó a impartir clases en la Universidad de Barcelona en 1962, y ganó la cátedra de la Facultad de Filología en 1986.

Ha participado en un gran número de obras sobre la historia de la literatura española e hispanoamericana, y ha tenido a su cargo las ediciones de obras de Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa y Pablo Neruda, entre otros.

Su obra más reciente, en colaboración con Jordi Gracia, es el voluminoso ensayo *La llegada de los bárbaros* (Edhasa, 2004), sobre la recepción de la literatura hispanoamericana en España.

Como poeta se dio a conocer con *Fiesta en la calle* (1961), y ha publicado un total de siete libros, el último de los cuales se titula *El significado de nuestro presente* (1983).

**JUAN JOSÉ ARMAS MARCELO**

(Las Palmas de Gran Canaria, 1946). Se licenció en Filología Clásica por la Universidad Complutense. En 1978 se traslada a Madrid, donde se instala y domicilia sus actividades literarias y periodísticas como colaborador en numerosos medios de prensa, radio y televisión españoles.

En *Tirios, troyanos y contemporáneos* (1987) ha recogido una selección de sus artículos y ensayos literarios publicados hasta ese momento; *El otro archipiélago* (1988) es un documento histórico sobre la diáspora insular canaria en América, y *Vargas Llosa. El vicio de escribir* (1991), revisada y ampliada en 2002, constituye uno de los más profundos estudios biográficos, políticos y literarios que sobre el novelista hispano-peruano se han publicado hasta el momento.

Ha publicado las novelas *El camaleón sobre la alfombra* (1974; Premio Galdós, 1975), *Estado de coma* (1976) y *Calima* (1978) -títulos que conforman, en cierta medida, un mundo cerrado-, *Las naves quemadas*, y *El árbol del bien y del mal* (1982) -relatos en los que se describe el universo imaginario de Salbago-, *Los dioses de sí mismos* -1989, Premio Internacional de novela Plaza y Janés-, *Madrid, Distrito Federal* (1994), *Los años que fuimos Marilyn* (1995), *Así en La Habana como en el cielo* (1998), *El Niño de Luto y el cocinero del Papa* (2001), *La Orden del Tigre* (2003) y *Casi todas las mujeres* (2004, Premio Ciudad de Torreveja)

**FERNANDO IWASAKI**

(Lima, 1961) Es autor de títulos de diversos géneros: novela -*Libro de mal amor* (2001) y *Neguijón* (2005)-, ensayo literario -*El descubrimiento de España* (1996)-, crónicas, reunidas en *La caja de pan duro* (2000) y *El sentimiento trágico de la Liga* (1995), investigación histórica -*Extremo Oriente y Perú en el siglo XVI* (1992)- y relatos: los libros *Tres noches de corbata* (1987), *A Troya, Helena* (1993), *Inquisiciones Peruanas* (1997), *Un milagro informal* (2003), *Ajuar funerario* (2004) y *Helarte de amar* (2006). Sus relatos figuran en numerosas antologías españolas e hispanoamericanas.

Es «Premio Copé» de Narrativa (Lima, 1998); Conference on Latin American History Grant Award (New York, 1996); Premio Fundación del Fútbol Profesional (Madrid, 1994) y Premio de Ensayo «Alberto Ulloa» (Lima, 1987). Ha sido colaborador de *Diario de Sevilla*, *La Razón*, *El País*, *Diario 16*, *Expreso* y *La Prensa*.

Fue director del área de cultura de la Fundación San Telmo de Sevilla (1991-1994) y profesor de la Universidad del Pacífico de Lima (1988-1989). Desde

---

## NOTAS BIOBIBLIOGRÁFICAS

---

1989 reside en Sevilla, donde es director de la revista literaria *Renacimiento*, director de la Fundación Cristina Heeren de Arte Flamenco y columnista del diario *ABC*.

### JORGE EDWARDS

(Santiago de Chile, 1931). Escritor y ensayista.

Estudió derecho y filosofía en la Universidad de Chile y en Princeton. Tras ejercer varias profesiones, ingresó en la diplomacia, en la que desempeñó misiones importantes, como diplomático, en París junto a Pablo Neruda y en la Cuba de Fidel Castro, y como embajador ante la UNESCO durante el gobierno de Eduardo Frei.

Contribuyó a formar, con la Sociedad de escritores de Chile, la Comisión de Defensa de la Libertad de Expresión y en 1982 ingresó como miembro de la Academia de Chile de la Lengua.

Ha recibido el Premio Municipal de Literatura de la Ciudad de Santiago y el Premio Atenea de la Universidad de Concepción, Chile. Francia le otorgó la medalla de Caballero de las Letras y las Artes. Premio “Mundo de Ensayo” y Premio “Comillas” en España con *Adiós, poeta...* (1990) En abril del año 2000 fue galardonado con la máxima distinción en la lengua castellana, el Premio Cervantes, al mismo tiempo que el ministerio de Educación de Chile lo investió con la Orden al Mérito Gabriela Mistral.

Autor de numerosas novelas –*El anfitrión, Los convidados de piedra, El peso de la noche, El museo de cera, La mujer imaginaria, El origen del mundo, El sueño de la historia, El inútil de la familia*–, libros de cuentos –*El patio, Gente de la ciudad, Fantasmas de carne y hueso...*–, ha publicado también la tesis *El error en materia penal*, el ensayo *Desde la cola de dragón*, los libros de prosas *El whisky de los poetas* y *Diálogos en un tejado. Crónicas y semblanzas*, así como sus libros de memorias *Persona non grata* y *Adiós, Poeta*, entre otras obras.

### JORDI GRACIA

(Barcelona, 1965). Es profesor de Literatura Española en la Universidad de Barcelona y ha ejercido la crítica literaria en *La Vanguardia, El Periódico de Cataluña* y *El País*.

Es autor de varios libros en torno a la historia intelectual de España en el siglo XX, entre ellos, *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia, La España de Franco. Cultura y vida cotidiana*,

escrito en colaboración con M. Á. Ruiz Carnicer, además de las antologías *Crónica de una deserción. Ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo, 1940-1960* y *El ensayo español. Los contemporáneos*. En 2004 fue galardonado con el Premio Anagrama de Ensayo, y en 2005 con el Premio Internacional de Ensayo Caballero Bonald, por su libro *La resistencia silenciosa*.

### BLAS MATAMORO

Nació en Buenos Aires en 1942 y desde 1976 vive en Madrid, donde dirige la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*.

Entre sus obras figuran los ensayos *La ciudad del tango*, *Saber y literatura*, *Por el camino de Proust*, *Genio y figura de Victoria Ocampo*, *Lecturas americanas* y *Lecturas españolas*, además de las narraciones *Nieblas*, *Las tres carabelas* y *Viaje prohibido*. Publicó en la colección "Vidas de escritores" de Espasa la biografía de Rubén Darío.

Ha traducido, entre otros, a Mallarmé, Valery, Rilke, Cocteau y Vincenzo Carderelli.

### ELISEO ALBERTO

Nació en el pueblo de Arroyo Naranjo, Cuba, en 1951.

Se licenció en periodismo en la Universidad de La Habana, fue jefe de redacción de la gaceta literaria *El caimán Barbudo* y subdirector de la revista *Cine Cubano*.

Entre otros, ha publicado los siguientes poemarios: *Importará el trueno*, *Las cosas que yo amo* y *Un instante en cada cosa*. También es autor de las novelas *La fogata roja*, Premio Nacional de la Crítica en 1983, *La eternidad por fin comienza un lunes* (1992), *Caracol Beach*, que ganó la primera edición del Premio Internacional Alfaguara de Novela (1998), *La fábula de José* (2001), además del libro de memorias *Informe contra mí mismo* (Alfaguara, 1997), Premio Gabino Palma.

Ha escrito guiones de cine y televisión, entre otros, el de la película *Guantamera*, dirigida por Tomás Gutiérrez Alea.







El congreso “Narrativas Hispánicas: Un recuento”, organizado por la Fundación Caballero Bonald, el Centro del Profesorado de Jerez y el Ayuntamiento de Jerez, se celebró durante los días 5 a 7 de octubre de 2005 en Jerez de la Frontera.

Fue patrocinado por el Ministerio de Cultura, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, la Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz, la Caja San Fernando y las Bodegas González Byass S.A.

Colaboraron en su organización la Universidad de Cádiz y el Hotel Guadalete.

• • •

#### OTRAS PUBLICACIONES DE LA FUNDACIÓN CABALLERO BONALD

Actas del Congreso “El grupo poético del 50, 50 años después” (1999).

Actas del Congreso “Narrativa española (1950-1975) Del realismo a la renovación” (2000).

Actas del Congreso “Literatura y memoria. Un recuento de la literatura memorialística española en el último medio siglo” (2001).

Actas del Congreso “Literatura y cine” (2002).

Actas del Congreso “Literatura y sociedad” (2003).

Actas del Congreso “Literatura e Historia” (2004).

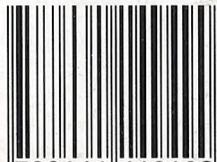
Revista de Literatura *Campo de Agramante*.



f u n d a c i ó n

Caballero Bonald

ISBN: 978-84-611-4949-0



9 788461 149490