



Conversación con Augusto Monterroso. Chimalistac, 8 de mayo de 1992

Autor:
Noé, Jitrik

Revista:
Boletín de reseñas bibliográficas

1997, 5/6, 163-180



Artículo



CONVERSACIÓN CON AUGUSTO MONTERROSO

Chimalistac, 8 de mayo de 1992

por Noé Jitrik

Noé Jitrik

Yo estaba pensando iniciar esta conversación a partir de una frase incidental que acabo de leer en un fragmento del *Diario* de Lezama Lima. Usa la expresión "desaciertos en poesía" e insinúa la idea de que una suma de aciertos puede provocar un desacierto. A mi me quedó no tanto lo que Lezama piensa o el juego de palabras que hace sino cierto hueco, cierto apetito por lo contrario. En otras palabras, ¿qué idea podemos tener acerca de lo que puede ser un "acierto" en la literatura? ¿Qué puede ser? ¿Cómo lo podemos definir? Yo creo que esta palabra problematiza. ¿No te parece?

Augusto Monterroso

La pregunta es terrible. No es extraño que Lezama proponga ese tipo de asuntos, profundos quizás, difíciles en todo caso. Lo primero que se me ocurre, si es que algo hay que responder, es preguntar por quién determina lo que es un acierto o un desacierto en la poesía. Sin embargo, puedo decir que habrá muchos aciertos o no de acuerdo con las ideas prevalecientes acerca de la poesía en un momento dado.

N. J.

Es verdad pero por algo Lezama habla de "acierto" y no de "valor", concepto un poco más amplio y en torno del cual también siempre estamos girando. Solemos decir con facilidad "esto es muy bueno", "esto es excelente", "la gran poesía", "la gran novela"; en ese caso, efectivamente, como tú dices, esos juicios dependen de un punto de vista o, desde mi perspectiva, de un acuerdo estético o social. "Acierto", en cambio, es una palabra más puntual, tal vez más afinada, y da lugar a otra clase de juicios, tal vez más ocasionales y aun secundarios.

A. M.

Digo que sí, pero de todos modos me es difícil salir de lo general. Veámoslo de este modo: es fácil recordar ahora la forma en que fueron recibidos los "desaciertos" poéticos de Vallejo por ejemplo; la crítica consideró no sólo que había

desaciertos sino que todo era un total desacierto. De todos modos no sé todavía cómo quieres tú ver un desacierto en particular en un poema específico.

N.J.

Te propongo esto: sería posible tal vez distinguir un desacierto indudable, en el sentido de que no responde a una estética determinada, o a un juicio determinado...

A.M.

... o a un plan que se había trazado el poeta para conformar su poema; si dentro de ese plan, dentro de la situación del concepto de poesía en esa época, el poeta va muy bien y de pronto se desvía, se puede entonces hablar de desaciertos, como puede ocurrir con Espronceda por ejemplo.

N.J.

Por eso, podría decirse que una obra puede ser acertada en general pero que tiene desaciertos.

A.M.

Sí, a eso lo estamos reduciendo ya.

N.J.

Pero a la inversa se podría pensar que hay aciertos globales y que hay aciertos parciales; por ejemplo, una metáfora bien lograda, feliz, es un acierto porque está bien construida, porque es impecable, porque atina a un blanco determinado y todo eso respondería a una economía de la expresión que puede explicar por qué se ha logrado una figura de esas características. Pero, más allá de las consideraciones generales, podríamos aterrizar en situaciones más personales o subjetivas. Por ejemplo, podríamos acercarnos a lo que tú haces, a tus textos breves, para no desperdiciar un lugar común acerca de lo que se piensa de tu obra. O sea, ciertas frases, ciertos juegos, ciertas formulaciones que hay en esos textos se celebran como aciertos. ¿En qué se apoyarían, desde tu punto de vista y desde tu propia búsqueda, quienes afirman eso?

A.M.

Volvemos a lo mismo: es una pregunta que casi no tiene respuesta, a menos que lo tratemos en una forma muy general. ¿Qué te puedo decir yo ya hablando de lo mío? A veces lo que yo consideraba desaciertos, o cosas que no me gustaban o que no estaban bien, han pasado a ser consideradas como buenas vistas desde fuera, así que no veo...

N.J.

Por supuesto; sería inútil que pretendiéramos llegar a una regla universal no sólo porque es difícil sino porque mezclan dos dimensiones: la del que escribe, en este caso tú, y la de la lectura, que puede diferir de lo que tú piensas acerca de lo que escribes; donde tú pensabas o sospechabas o temías que hubiera desaciertos hay quien ve, y así lo celebra, grandes aciertos. Pero no estamos buscando en ese sentido la Verdad sino lo que esta palabra tan peligrosa suscita; te lo digo porque Lezama Lima la usa hasta cierto punto con desaprensión, como si se supiera lo que es; como eso me perturba digo, simplemente, “hablemos un poquito de esto”. ¿Realmente sabemos qué queremos decir cuando hablamos de acierto? Sin embargo, esta palabra se usa muchísimo para calificar una obra; a lo mejor es un ideal o una proyección.

A.M.

Yo volvería a lo mismo. Las ideas estéticas, lo vimos en su historia, cambian tanto en lo general como en lo particular; por lo tanto, lo que los críticos consideran un desacierto resulta que un siglo o dos después, caso de Góngora, son considerados los grandes aciertos.

N.J.

A riesgo de ser insistente, tal vez algo se puede encontrar todavía...

A.M.

Yo desearía que tú me dijeras, tal vez en el caso mío, qué consideras un acierto o un desacierto en determinado momento de determinada obra.

N.J.

Borges manifestaba con frecuencia una preocupación que podía parecer menor: un adjetivo mal puesto, un adverbio excesivo, un sustantivo impreciso; él decía, con un tono porteño, que eso “afeaba la frase”. Esto puede ser un desacierto, en un primer nivel. Pero agarrándonos a ese verbo, “afear”, la relación podría ser inconsistente, si se piensa, por ejemplo, en una obra como la de Oliverio Girondo que aunque él, y muchos otros, la consideraban “feista”, por eso mismo la acusada fealdad sería un acierto. Es más, esa fealdad tenía una dimensión que trascendía criterios de belleza que en Borges parecían funcionar a veces a la manera de las señoras que toman el té, tal adjetivo es impropio, tal expresión disgusta, etcétera. No se trata de eso, evidentemente. Tal vez, el tema pueda ser visto en el plano de la sintaxis tanto en un sentido inmediato como en un sentido trascendente; por ejemplo, es posible sentir en uno mismo, cuando escribe, y en los demás, cuando los lee, que la relación con la sintaxis no es buena, no es armónica y que, por lo tanto, habría un desacierto.

A.M.

Sí, yendo a lo más simple: el error, el solecismo, la falla de expresión...

N.J.

O de pensamiento, pero siempre estamos en lo negativo...

A.M.

Yo estaba pensando en lo que podía ser un desacierto estético y por eso me fui a algo más amplio; por esa razón, me parece, aquello que podría ser considerado un desacierto estético se puede convertir en lo más valioso de determinada obra...

N.J.

Así es... si pensamos en el Gironde de *En la masmédula*, por ejemplo.

A.M.

... para ir a la prosa, muchos dicen que es un desacierto que Cervantes haya metido las novelas que metió en el Quijote; esa es una observación de carácter general tal vez inconsistente pero, en otro sentido, sería fácil señalarle a Cervantes sus desaciertos de otro tipo, errores, distracciones, como la clásica de Sancho, o los desaciertos que censuraban incluso los críticos; en su caso, si bien hay errores, lapsus, fallas, desacierto estético no hay ninguno porque, además, todos los errores, lapsus y fallas han venido a convertirse en una fuente de su encanto; por lo tanto las fallas se convierten casi en aciertos, puesto que hacen parecer más natural el texto, escrito más a vuelapluma, sin la preocupación estéril de ciertos retóricos, en los que no hay errores de ninguna clase y todo es perfecto.

N.J.

Así es, pero también volvemos a que nos resulta aparentemente más fácil reconocer los desaciertos que los aciertos; eso indica que si dejamos de lado la cuestión estética general y empezamos a hablar de errores se inicia un razonamiento, reconocerlos tiene cierta riqueza crítica.

A.M.

Creo que de este modo entramos casi en un mundo científico, en un laboratorio...

N.J.

Tu observación debería paralizarme pero, al contrario, me estimula: creo que, en ese razonamiento, el acierto aparece como virtual, por oposición a lo que es desacierto, más fácilmente registrable. Claro que eso no es gran cosa como

resultado de una reflexión filosófica.

A.M.

Me parece que si el poeta y el escritor se plantean una obra de determinado modo y luego son incapaces de evitar baches o ruidos en su realización tiene sentido hablar de "desacierto". Si se propuso una esfera perfecta, ideal y lo que resulta es un objeto chato por chapucería, entonces...

N.J.

Yo desearía retomar algo que tú dijiste y que quedó de lado: el acierto sería algo así como un momento de felicidad para el que escribe, con independencia de quien lee puesto que no se sabe lo que puede pasarle al que lee. "Aquí acerté", puede decirse el escritor, sintiendo - tal vez no sea más que eso - que todo confluyó para que surgiera una fórmula, una expresión, una frase, un verso o lo que sea, un objeto, que en ese momento mira como algo, aunque sea provisoriamente, realizado y que produce una alegría; se me ocurre que eso podría ser entendido como un acierto en el momento de la producción o de la escritura. Por supuesto, existe una especie de superyó social de lo que puede ser el acierto en literatura; pienso, sobre todo, en quienes están obsesionados por dar cabida a temas que porque tienen que ver con lo que la gente puede querer se viven como aciertos. En esa instancia, el escritor se dice que debe escribir sobre determinadas cosas para no estar equivocado, más allá de la felicidad de las frases que pueda lograr, con la finalidad de estar en lo cierto en la vida en general. Esos escritores, por consecuencia, buscan cosas que no den lugar a ambigüedades ni a equívocos, quieren acertar siempre; es lo que busca quien escribe ciencia ficción, que, como se sabe, es muy consumible, o quien escribe policíaco porque todos apetecen eso: aspiran a ser acertados, quieren estar en lo cierto. Antes, quizás, cuando se practicaba la literatura social el acierto concernía al mensaje más que al gusto del público: estar en lo cierto - acertar - era decir lo que era cierto socialmente. Ahora, en cambio, estar en lo cierto es escribir aquello que la gente quiere leer, real o presuntamente. En consecuencia, la idea del acierto puede dar lugar a una teoría de la transgresión respecto de este tipo de obediencia. ¿Te parece? ¿O estoy siendo un poco confuso?

A.M.

No, no; ahora llevaste el tema al plano de lo social; en ese ámbito la capacidad de acierto sería la capacidad de estar conforme con los gustos del momento y de aceptar lo que el público está pidiendo pero eso llevaría a la muerte de la literatura; la capacidad de no aceptar es lo que mantiene viva la literatura y el arte en general. Atreverse, ¿no? Estar pendiente del acierto puede ser...

N.J.

... letal. Por eso te digo que Lezama larga el tema así nomás y a mí me inquieta porque se habla de eso, tal vez no él, tal vez él lo sabía, como si se supiera qué es acierto y desacierto. Y como la palabreja suena fuerte yo me quedé con las ganas de dar unas vueltas a su alrededor.

A.M.

Pero yo creo que difícilmente se puede decir más; lo hemos examinado desde el punto de vista de la obra específica, o de la obra en relación con su tiempo o de la obra en relación con la demanda y también en el sentido gramatical, como fallas de expresión. Pero esas fallas de expresión, en el caso de Vallejo - los críticos españoles se lo reprochaban - se vinculaban con su intención de romperle el cuello al lenguaje. Tal vez incluso las erratas, como "desaciertos tipográficos", enriquecidos por la interpretación, hayan terminado por convertirse en aciertos o en hallazgos, no se puede saber.

N.J.

De lo que tú dices surge, me parece, una idea de entendimiento en torno de ciertos textos y con determinadas personas; así, que yo pueda seguir tus palabras sobre Vallejo y sentir que me estás interpretando expresa un deseo que sentimos tanto quienes escribimos como los lectores, querriamos encontrarnos con la gente que percibe en un texto una vibración compartible. Por el otro lado, se ha hablado ya tanto de Vallejo que hay muchos que no tienen el valor de decir que no lo entienden, que no les gusta, que toda su obra les parece un desacierto: casi nadie lo dice y en cambio hay legión de vallejanos.

A.M.

Nadie, porque esa obra se ha incorporado a la tradición de la poesía moderna y, en ese marco, el presunto o inicial desacierto desaparece en beneficio del acierto. Es un misterio.

N.J.

Así es. Pero si lo vemos en particular, la obra de Vallejo tendría en todos sus momentos un rasgo exterior, su complejidad de formulación, que la hace proclive a que se piense en cosas tales como incomprensión, comunicación, acierto, error, equivocación global o parcial; su grado de complejidad da lugar a esas consideraciones. ¿No te parece que eso tiene algo de provocativo o que convoca a reacciones previsibles?

A.M.

Desde luego que sí, pero eso lo estamos diciendo muchos años después; en su momento, el que podía hacer lo contrario de lo que hacía Vallejo, y por lo tanto

no provocaba tales reacciones, era, entre otros, el poeta de “la costurerita que dio aquel mal paso”...

N.J.

... Carriego.

A.M.

... de quien se aceptaba absolutamente la expresión de lo que quería decir. Siempre fue aceptado, nunca se salió de lo que se proponía, con el lenguaje más sencillo, no quiero decir plano porque podría parecer negativo, pero...

N.J.

... transparente casi...

A.M.

... sí, totalmente, la claridad como ideal. Pero bien puede ocurrir que esa poesía se considere hoy un gran desacierto; sólo porque queremos que no lo sea se mantiene en un nivel que hemos querido preservar, no sé por qué misterio, es algo más bien afectivo, sentimental. Y, en ese sentido, por esa vuelta, sería un enorme acierto.

N.J.

Lo que pasa, también, ahora que lo estás diciendo, es que esta palabra, acierto, parecería ser el punto de encuentro entre una intención muy clara y una realización congruente.

A.M.

Ahí volveríamos al caso de Góngora a quien en su época misma sus amigos le decían a propósito de poemas hoy famosos “Don Luis, eso está mal”; no es que esos amigos no compartieran con él una concepción estética en general: dentro de tal concepción le hacían observaciones. Góngora respondía “no está mal” y se murió repitiendo eso. ¿Por qué? Porque lo que le importaba era la congruencia entre lo que quería decir y cómo lo quería decir, y no los errores parciales que podía cometer.

N.J.

Pero, claro, en ese sentido se podría decir que no era un acierto porque no había un acuerdo muy claro entre intención y realización. El acierto sería el encuentro entre esas dos líneas de fuerza.

A.M.

Perdóname pero creo que en el caso habría un empalme total entre intención, específicamente en Góngora, y la realización.

N.J.

Los amigos no lo veían así.

A.M.

Los amigos ya habían aceptado la estética de Góngora porque en cierta forma estaba de moda; lo que ellos no aceptaban era lo que consideraban una falla gramatical.

N.J.

Un mero accidente de ruta.

A.M.

Hay aparentemente una falla de sintaxis; no le reprochaban todo lo que se le reprochó después, su oscuridad, su rebuscamiento y sus referencias tan lejanas a la mitología. No, le reprochaban formas gramaticales, fallas de sintaxis y él tampoco aceptó esas supuestas fallas, o sea esos presuntos desaciertos, para volver a la palabra; “no estoy desacertado” podía replicar Góngora, “esa estrofa está bien”. Y, heroicamente, murió sosteniendo eso y dejándonos el problema durante casi cuatrocientos años. Si desde cierta perspectiva los amigos tenían razón Góngora también la tenía desde la suya.

N.J.

Y, sí, su obstinación está sostenida por una obra entera.

A.M.

En otras ocasiones sí les hizo caso, no es que fuera reacio a aceptar sus propios errores; a veces dijo “hombre, estoy despistado” y cambiaba, pero ese error, no lo aceptó y dijo “hasta la muerte y no, no les voy a explicar, porque está bien”. ¡Qué consecuente! ¿Verdad? En la poesía también hay heroísmos.

N.J.

Por supuesto y ése es un ejemplo claro e importante. Se introduciría ahora un elemento nuevo, que tiene que ver con la poesía misma, o con la literatura misma - para no radicar sólo en la poesía - y es que si un acierto es un acuerdo racional entre intención y realización la escritura tiene otros ingredientes, no racionales, que superan esa instancia.

A.M.

Sí, en cuanto a ese acuerdo, la razón es una cosa pero la locura, el sueño también intervienen y pueden cambiar la dimensión del arte, más allá del acuerdo que haya entre lo que se pretende hacer y lo que se logra y cómo se logra. Para los

surrealistas sería más bien un error reunir dos cosas lógicas y añadirles una tercera, que eso era lo que quería Horacio. Aquí el desacierto sería por lo contrario. De modo que el tema, al parecer, acierto o desacierto, recorre toda la historia del arte. Lezama quizás lo dijo al pasar y resulta que se trata de la estética misma.

N.J.

Claro. Por eso nuestra propia dificultad en empezar a hablar de estos términos sin contar con que cuando uno habla no necesariamente lo hace para afirmar conceptos o para insistir sobre ellos; nuestro balbuceo indica que hay ciertos problemas que regresan, son eternos.

A.M.

En una afirmación, repito, al pasar, de Lezama, sólo que tú te ahincaste en ella.

N.J.

Mira, ahora quiero hacerte una confesión personal: yo me doy cuenta de que al mismo tiempo que trato de asir términos propios de la materia literaria - se me escapan por todos lados, constantemente - no puedo dejar de establecer vinculaciones con un exterior que de alguna manera me irrita, me molesta o me perturba. Lo insinué antes cuando dije, por ejemplo, que hay escritores que están obsesionados por acertar siempre. Para poder acertar buscan afuera, en lo que los demás quieren o deben estar queriendo y tratan de satisfacerlo. Esto me brota siempre, es una especie de neurosis y, al mismo tiempo, me siento bastante encerrado buscando la cifra de lo contrario, en una ascética un poco rara en la que francamente me molesta el éxito que obtienen los que aciertan porque han respondido a lo que los demás quieren pero no se qué oponer a eso. Pienso que tal vez haya una falta de ética en quienes así proceden, que la literatura es otra cosa, pero eso también puede ser un resto de una idea medio mística de lo que es la literatura y, por lo tanto, repudiable, tampoco me interesa demasiado. La verdad es que estoy en un intrínquis. En fin, no se si mi "desgarradora confesión" te dice algo.

A.M.

Sí, sí, me dice mucho porque también es un problema que no tiene... cuando se plantea en todos esos intentos de hacer algo. Procurar que las cosas que se hacen encajen en lo preestablecido es una opción individual, desde luego, pero en lo que me concierne yo he tenido graves problemas con este planteamiento. Yo siempre he creído que cuando se llega a saber cómo se hace determinada cosa esa cosa ya no merece la pena de seguirse haciendo; el saber, saber ... mata; tal vez esto habría que explicarlo o matizarlo más a fondo pero creo que lo mejor para un escritor es no saber lo que está haciendo; en cuanto sabe y aplica las reglas de algo y se atiene

a ellas y así fabrica su producto eso puede ser el fin de la obra de arte y del artista. No es que el planteo no deba ser conocido pero hay una búsqueda, no una búsqueda de la muerte -quiero marcarlo bien-, un enfrentamiento de las dificultades que, más que hacer las cosas con facilidad, es lo que puede llevar a un artista a hacer algo que valga la pena; lo otro sería integrarse a una historia del arte académica o de la escuela. Ahora bien, puede ser que un artista trate de hacer lo que ya está hecho, legítimamente, pero que no sepa cómo, y ese no saber cómo lo lleva a hacer una obra interesante, por deficiencia, o porque no encaja con lo que él se proponía. No sé si esto es banal.

N.J.

No, no lo creo. A ver si yo puedo ver todo esto a mi modo: es imposible renunciar al saber que se posee, pero lo que tú estás diciendo es que el que sabe que posee ese saber y lo quiere aplicar naufraga; no tiene sentido saber que se posee un saber para mostrarlo; en cambio, el artista construye un nuevo saber desde el que posee y al que no puede renunciar, por los caminos de la duda, de la búsqueda, de la inquietud, del titubeo, del abismo, del error, en fin, de esa especie tan particular de investigación en que consiste escribir, porque escribir es también investigar, ¿no?

A.M.

Pero veamos el caso específico del cuento; quien sabe hacer cuentos y se pone a hacerlos de acuerdo con determinado saber que ya posee, puede hacer doscientos o trescientos y muy peligrosamente para su propia producción; en cambio, el que no sabe cómo hacerlos se está enfrentando siempre con el problema estético. No diré la búsqueda porque eso da la idea de una deliberación... No, si yo quiero hacer un cuento perfecto, pero no sé cómo hacerlo, en la indagación van saliendo cosas que quizás tengan más valor que si hubiera aplicado todo lo que sabía. Específicamente, hay autores que, por ejemplo...que hacen cuentos y novelas de acuerdo con determinados principios, de mercado, incluso de estética, de ritmo, de elementos, de mezclas, y que los hacen a pasto, porque saben cómo se hace. En cambio, creo que Proust no lo sabía y que estaba buscando hacer su novela, ¿verdad? De ahí su originalidad.

N.J.

Puesto que tu lo estás leyendo en estos días, nuestro Horacio Quiroga escribió una página que se titula "Decálogo del perfecto cuentista". ¿Cayó en una trampa? ¿Pensó que la realidad podía controlarse? ¿Qué le pasó a Quiroga cuando escribió eso?

A.M.

A mi me parecen encantadores sus principios. Pero son principios personales, de él, que nadie podía seguir.

N.J.

Entonces tenemos que ver ese texto como otro cuento más.

A.M.

Quizás sí, pero para mí todo el decálogo vale muchísimo, todos los preceptos tienen un sentido profundo, si se toman en serio, aunque tal vez él mismo no haya cumplido siempre con ellos. De todos modos hay que considerarlo con sus propios preceptos o su retórica. La cosa es, pues, que para mí el saber - creo que una vez hablamos contigo de eso -, no el saber en general, que es muy hermoso, saberlo todo, tratar de saberlo todo, el "saber fabricar" es absolutamente inútil.

N.J.

Pero entonces tú reclamas para tu propia experiencia una especie de ingenuidad, de salvajismo, de inocencia en el sentido del saber fabricar. Porque, pensando en tus textos, uno de sus méritos fundamentales, para decirlo rápidamente, quitando muchas cosas de la mesa, es que tienen una economía muy rigurosa; quienes lo leen piensan, en general, que esa economía no ha surgido porque sí en cada momento, que es una constante en tu obra; nadie podría afirmar que Mr. Taylor no es un cuento muy económico y que la fábula de la mosca sí. Me gustaría que dijeras algo sobre eso: cómo tus manifestaciones estéticas en general y tus posiciones frente a las retóricas - porque eso es en cierto modo lo que expresaste - han operado en ti, es decir qué has sentido en cada momento, o cómo lo ves una vez producido, a lo lejos. Tal vez hay un principio de contradicción hasta cierto punto, probablemente aparente.

A.M.

Mira, es difícil hablar de eso; lo que sí sé es que yo jamás he aprendido a escribir un cuento, o un ensayo y casi a escribir una frase. Esta declaración, que parece tan tremendista, no lo es; para mí, cualquiera de estas tres posibilidades implican siempre algo que contar. ¿Por qué? No lo sé. Yo soy capaz de escribir cualquier cosa si me lo propongo porque conozco el oficio, conozco la gramática, conozco el arte de la redacción como cualquier empleado, si se propone aprenderlo. Pero la cosa no va por ahí. Es algo que yo mismo sé, pero no soy tan inconciente como para no darme cuenta de que si tuviera la intención de escribir un cuento mañana me enfrentaría con las mismas dificultades que la primera vez. Esto ha hecho que,

probablemente, cada uno de mis cuentos sea diferente, pero no tanto porque me lo haya propuesto aunque sí me propongo no repetirme.

N.J.

Y, en consecuencia, la experiencia se renueva constantemente, así como la incertidumbre.

A.M.

Así es. El enfrentamiento es cada vez el primero.

N.J.

Tito, la otra noche estuve en una reunión con unos amigos, algunos que tú conoces, y largué una frase muy estrepitosa, o que cayó muy estrepitosamente. Yo dije que la verdadera lectura es la que suspende en el que lee todo el saber que posee. Me dijeron que no, no puede ser, en el ensayo eso no ocurre. Pero yo insistí; me parece que si uno lee simplemente para corroborar lo que sabe no pasa nada, el texto leído no produce ningún cambio en el orden del saber. Una idea semejante, igualmente escandalosa, radical y agresiva, se podría aplicar quizás a la escritura. Un empleado escribe y sabe como hacerlo, y tal vez no haya mucho que decir pero la literatura es diferente, en ella el escribir suspende todo el saber que se posee. ¿Qué te parece?

A.M.

Claro, la suspensión del saber como modo de entender algo...

N.J.

...incierto justamente...

A.M.

Claro, lo mismo que cada lectura. Si no leer no tiene sentido.

N.J.

Si no fuera así, ¿para qué escribiría uno? ¿Sólo para confirmar que posee una capacidad de juntar palabras y ofrecerlas a los demás? Lo que ocurre - y por eso te decía que puede haber una contradicción aparente en lo que tú decías respecto de tu obra - es que el que la ve desde fuera puede decir que hay constantes; por ejemplo, cierto distanciamiento, lo que algunos llaman ironía, que está muy presente en casi todos tus textos. De tal modo que alguien te podría decir, de una manera ruda, "pero Usted siempre el mismo cuando escribe, en todos sus cuentos hay ironía, distanciamiento, etcétera". Entonces, ¿por qué dices que cada cuento es una

experiencia totalmente nueva? Yo creo que si hay contradicción es aparente y que no hay que tomarla demasiado en serio como exigencia o posición porque lo que da el tono común a todos tus textos es quizás algo anterior a la escritura, pero que tu escritura canaliza en cada circunstancia: es tu modo de suspender tu saber para poder escribir. Quiero decir entonces que ni la ironía, ni la concisión, ni la brevedad, el dominio y todo lo que se te pueda atribuir, contradicen esta situación elemental, de la que tú hablabas hace un instante en el sentido de que escribir es internarse en un terreno desconocido y someterse vaya a saber a qué fuerzas para obtener vaya uno a saber qué productos, aunque después los productos se parezcan unos a otros, o tengan algo en común si no se parecen.

A.M.
Se me ocurre que si bien los productos son muy diferentes el productor es el mismo.

N.J.
... es el mismo y está siempre buscando algo...

A.M.
Sí y por eso hay esas constantes.

N.J.
Ahora, si tú me aceptas esta fórmula y aceptas que tú mismo estás buscando algo, desearía preguntarte qué estás buscando tú en tu escritura, en todo lo que has escrito. No te pido, por supuesto, una confesión, sino un pensamiento sobre esto, porque yo creo que todos en algún momento pensamos en lo que estamos buscando.

A.M.
Mira: siempre que yo digo lo que te voy a decir parece una falsa modestia o expresión de una actitud negativa. Yo lo que estoy buscando, efectivamente, es aprender a escribir. No se si cuando lo sepa será para olvidarlo. Poder expresar lo que quiero decir de una buena manera, de una forma sencilla, clara y accesible. Pero veo que eso no es suficiente.

N.J.
Sí, es un principio y se podría indagar un poco más.

A.M.
Ahora, qué busco yo o qué busca cada quien, incluso uno mismo no sabe en realidad qué es lo que busca.

N.J.

Es más fácil verlo en los demás o pretender verlo en los demás. Por ejemplo, hay una frase de Canetti sobre Broch que me gusta mucho y que se vincula con el punto. Dice que Broch siempre escribe sobre el aire, qué cosa más común hay que el aire y sin embargo... Broch escribe sobre el aire. Luego desarrolla la idea pero yo me quedo con esa primera parte que es bastante enigmática; es como si Broch, o cualquier otro escritor - y una mirada de afuera lo percibe -, tuviera algo que no logra desentrañar en su relación con el mundo real, o con su propia experiencia o su propio ser, y es un ovillo que está eternamente enredado. ¿Será el aire, será... Neruda decía la piedra, "piedra sobre piedra" ..., que se yo.

A.M.

Bachelard decía cosas de ese tipo.

N.J.

En efecto, Bachelard lo decía. Sin tomarlo tan solemnemente, como proclamar por ejemplo "yo busco el fuego"...

A.M.

Broch no habría dicho eso de sí mismo y Canetti se debe haber puesto feliz cuando descubrió esa constante en él.

N.J.

Naturalmente. Pero de todos modos, qué busca uno mismo, sin esperar que los demás, como el psicoanalista o el profeta o el amigo de Góngora, se lo digan. ¿Qué busca uno, qué buscas tú? Tú ya lo dijiste: escribir.

A.M.

Sí, pero eso es muy banal.

N.J.

Pues yo diría que es un principio y nada banal, porque me parece que escribir es algo que se fuga siempre, se va de entre los dedos.

A.M.

Y es que por otro lado así como te dije que se puede recurrir a la modestia también se puede recurrir a las respuestas grandiosas.

N.J.

Por eso te digo el "fuego"...

A.M.
... o la "verdad" o busco comunicarme con mis semejantes o busco la perdurabilidad o busco trascenderme... son cosas que tal vez estén ahí pero que no se vale decir las...

N.J.
... además falsearían todo...

A.M.
Sí, tal vez el móvil profundo que hay en todas estas cosas sea la búsqueda de la belleza, o de la trascendencia, la verdad, o el consuelo, tantas cosas grandes. Pero suena feo decirlo.

N.J.
Estoy de acuerdo pero los demás pueden, quizás, como ocurre en Pamplona cuando sueltan los toros, ir poniendo las barreras. Te conté, creo, que tuve una conversación semejante a ésta con Saramago; de pronto le digo "qué hay de tu origen campesino". Al principio me respondió "nada, yo soy urbano, yo salí del campo temprano". Pero después, en la conversación, en todo lo que decía lo campesino aparecía con una fuerza enorme. Por de pronto reconoció que acababa de escribir una novela de ambiente rural. No es eso, le dije yo. ¿"Qué está presente en ti de lo campesino, de tu experiencia originaria"? le dije. O bien "¿es lo campesino todavía para ti un objeto de tu búsqueda, no en el plano temático sino en el plano de tu escritura?". A mis preguntas respondía ora que sí ora que no, por los mismos pruritos que mencionas tú, porque nadie puede hablar con comodidad de sí mismo en esos términos, pero el de afuera tal vez sí; por eso le dije, "yo siento que tu prosa, hecha de digresiones, de acotaciones, de distorsiones y de irregularidades, se parece enormemente al modo de caminar de los campesinos". Si consideramos que la escritura es una marcha, una caminata, la suya es de campesinos que, como se sabe, ignoran la línea recta. En suma, siento que hay modos de acercarse a eso que todo escritor busca. Por supuesto que si le dije eso a Saramago ahora tendría que decirte algo a ti acerca de lo que veo en tu prosa. Por ejemplo, yo diría, para ver si eso que tú buscas se nos aparece más claramente, a mí por lo menos, que tu escritura es como un recipiente en el cual las palabras están comprimidas, a la manera de lo que encierra la lámpara de Aladino: hay que frotar esa caja para que salga lo que está metido en su interior. Genio adentro, para usar una figura muy notoria, diferente, por ejemplo, a lo que hace García Márquez, cuyo genio verbal está afuera, más cercano a Asturias. Vallejo, por su lado, encarna una línea divergente; en *Trilce* hay una disparada hacia zonas que parecen no tener nada que ver con guardar o con mostrar. Yo creo que nosotros sabemos que tanto el que comprime como el que se

dispara tienen una relación propia con sus respectivos universos, con sus mundos, con sus países, con sus preocupaciones básicas y es cuestión, simplemente, de poder leerlas o verlas y no por eso uno está más calificado que los otros. Ahora bien, si recordamos a Miguel Angel Asturias y recordamos, lo que es una trivialidad, que está conformado por la complejidad guatemalteca y además la expresa, en algún momento muy directamente, casi como panfleto, que es lo que dice Luis a propósito de la trilogía bananera, tú no estás formado de la misma manera por esa misma complejidad. En ti hay una necesidad de respiración a través de la lectura que sería determinante; quiero decir, dicho de otro modo, tu modo de conectarte con los libros, que son capitales en tu formación, es un pedido de respiración en un lugar en el que querer respirar suele tener como precio la vida. Para Asturias no era de ese modo sino que él reproducía la complejidad del país en cierto modo tal cual, con todas sus contradicciones. Tal vez Luis Cardoza siguió otro camino, mejor dicho tiene frente a la complejidad guatemalteca otra respuesta, diferente de la tuya y de la de Asturias. Si la tuya es buscar la palabra y construir una caja y meter dentro de esa caja, como en un recipiente, la de él no es el genio afuera, como García Márquez, sino una palabra en danza, es una especie de euforia palabrística realmente maravillosa pero diferente de otras respuestas.

A.M.

Es él. Cada uno es uno pero inconscientemente y cada uno busca una forma, no en el sentido preceptivo, no en el sentido de la manera.

N.J.

Por cierto Luis Cardoza habla de eso en su libro sobre Asturias en varias oportunidades; “yo siempre he buscado la forma, la forma es la maravilla del arte...” dice y ni siquiera necesita enfrentar el concepto trivial de forma, como algo accesorio respecto de una entidad superior que sería un contenido. Es la forma con mayúscula, en el sentido de aquello que se concreta.