

SI LA ÚLTIMA VEZ QUE
TRAMITASTE O ACTUALIZASTE
TU CREDENCIAL
PARA VOTAR FUE ENTRE
1997 Y 2002,
YA TE TOCA RENOVARLA



TU CREDENCIAL PARA VOTAR TIENE VIGENCIA, REVÍSA LA

Lo que hace grande a un país es la participación de su gente

Consulta www.ife.org.mx o llama a IFETEL 01 800 433 2000 para saber qué vigencia tiene



NÚM. 102

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

AGOSTO 2012

REVISTA DE LA
Universidad de México

NUEVA ÉPOCA | NÚM. 102 | AGOSTO 2012 | UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | \$40.00 | ISSN 0185-1330



Carlos Fuentes
Entrevista inédita

Emmanuel Carballo
Tres caras del ocio

Rosa Beltrán
Arrecife de Juan Villoro

Alfonso González
Fuentes y Paz

Arturo Azuela
In memoriam

Pilar del Río
Claraboya de Saramago

Aline Pettersson
Sobre Julieta Campos

Agustín Monsreal
Cuento

María Esther Ortiz
Pioneros de la física

Sandra Lorenzano
Sobre Mardonio Carballo

Juan Gustavo Cobo Borda
Poesía de Nicanor Parra

Reportaje gráfico
Joel Corrales

Sobre Arturo Souto
Adolfo Castañón
José de la Colina
Angelina Muñiz-Huberman

Poemas
Efraín Bartolomé
Miguel González Gerth
Verónica Volkow

Entrevista con Carlos Fuentes

Todo es presente

Massimo Rizzante
Traducción de Carmen Ruiz de Apodaca

La voz de Carlos Fuentes sigue y continuará resonando en los laberintos de la literatura. En esta entrevista, inédita en español, con el crítico y escritor italiano Massimo Rizzante, Carlos Fuentes rememora algunos momentos claves de su biografía, al tiempo que reflexiona con sagacidad acerca de la novela y sus infinitas posibilidades.

Su infancia fue nómada y cosmopolita. Hijo de diplomático, nació en Panamá en 1928 y entre los años treinta y cuarenta vivió en Montevideo, Río de Janeiro, Washington, Santiago de Chile, Quito, Buenos Aires y México, donde pasaba sus vacaciones. ¿Recibió una educación protestante?

Y también muy católica.

¿Ambas?

Sí, claro, mi madre era católica y recuerdo que yo casi nunca tenía vacaciones.

¿Nunca?

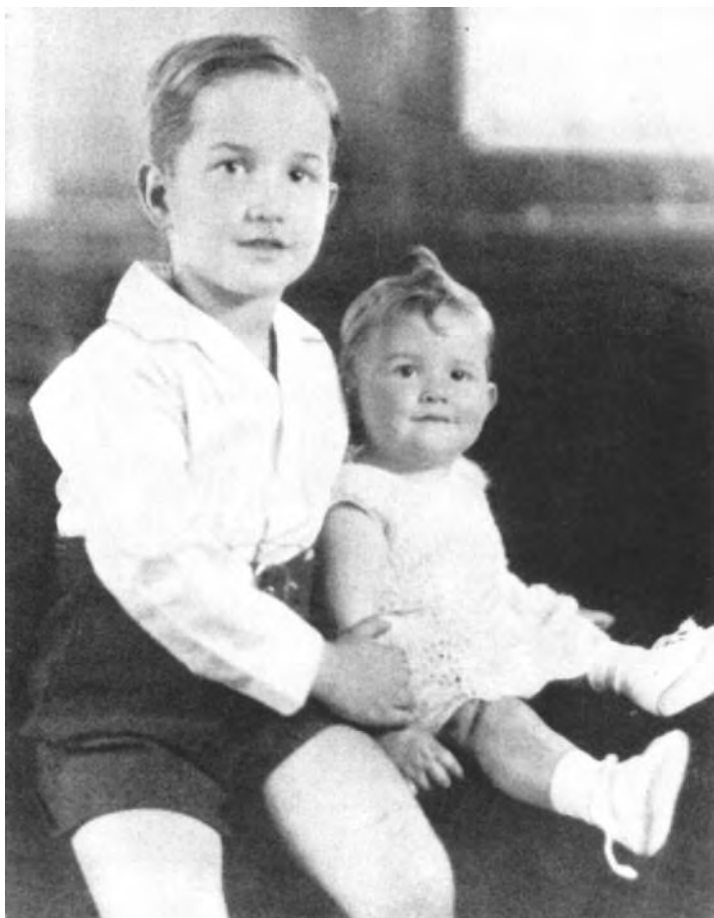
Las vacaciones en Estados Unidos y en México no coinciden. En Estados Unidos, el verano duraba de junio a septiembre, cuando en México es periodo escolar. Por tanto, iba a México cuando había vacaciones en Estados Unidos, aunque iba al colegio. Me obligaron a aprender español en escuelas católicas. Por entonces había un cierto equilibrio entre la transmisión de la herencia protestante y de la herencia católica.

En México, bajo la presidencia de Lázaro Cárdenas, se retomaron verdaderamente los ideales de la Revolución: la

lucha contra el analfabetismo, la reforma agraria, la nacionalización del ferrocarril y sobre todo la expropiación de las compañías extranjeras que explotaban el petróleo. En varias ocasiones usted ha descrito este momento como su primera toma de conciencia...

Me di cuenta de que yo era mexicano. En casa hablaba español con mi padre y mi madre. Nunca abandoné esa lengua. Incluso en las embajadas hablaba español. Sin embargo, descubrí mi nacionalidad mexicana gracias a la nacionalización del petróleo. Recuerdo un titular de la prensa norteamericana de esa época: *Mexican bandits steal our oil*. Me rebelé. Fui a ver una película sobre Sam Houston (el político del siglo XIX y tercer presidente de la República de Texas). De repente, yo tendría nueve o diez años, me levanté y grité “¡Viva México! ¡Muerte a los gringos!”.

Mi padre me sacó inmediatamente de la sala: “Vas a conseguir que pierda mi puesto de diplomático. No digas ese tipo de cosas”. Desde entonces, alimenté un fuerte sentimiento de pertenencia a mi país. Fueron los norteamericanos los que me hicieron sentir que yo era mexicano.



Carlos Fuentes con su hermana Berta, Washington, 1934

Se sentía como una especie de clandestino...

En la época de la nacionalización del petróleo sí, porque no se dejaba de hablar de ello en la prensa norteamericana. Se hablaba de México como de un país de ladrones que expropiaban a los propietarios norteamericanos.

En 1941 comienza probablemente una segunda etapa de su vida, entre Santiago de Chile y Buenos Aires donde vivió hasta 1944...

Volvería a México en 1945. En Santiago iba a un colegio británico. Era un colegio muy conocido. A muchos de mis grandes amigos, con los que aún mantengo contacto, los conocí allí. La disciplina era férrea: uniformes, horarios estrictos, *God save the King* (en esa época había un *King*)... Y mucha información sobre la guerra. Yo formaba parte de un grupo y nos consideraban muy extravagantes porque ni jugábamos al rugby ni al fútbol, a nada. Nos manteníamos al margen. Hablábamos de libros. Formábamos un club literario más que deportivo. Permanecí allí tres años.

¿Y, en Buenos Aires?

En Buenos Aires estuve un año. Allí tuve una nueva experiencia escolar. Recuerdo haberle dicho a mi padre: "Papá, me he formado con el *New Deal* de Roosevelt, con las reformas socialistas de Cárdenas, con el Frente Popular en Chile, y ¡tú me metes en un colegio fascista!".

En clase, el profesor nos preguntaba: "¿Quién tenía razón: Esparta o Atenas?". Y había que responder gritando: "¡Esparta! ¡Esparta!". Cosas por el estilo. En 1943 hubo un golpe de estado promovido por un grupo ultracatólico y de extrema derecha encabezado por Arturo Rawson. Perón estaba en el Ministerio de la Guerra. Fue un régimen militar muy duro. Le dije a mi padre: "No quiero ir más al colegio". Mi padre, tan indulgente conmigo como siempre, me respondió: "Tienes razón. Vete a la calle". Tenía quince años. Fue así como empezó mi aprendizaje de la vida. Lo único que hacía era pasear por Buenos Aires, una ciudad que adoro. Iba al cine, al teatro, a las librerías...

Fue entonces cuando conoció a Jorge Luis Borges...

Frecuentaba por esa época el Atenas de Buenos Aires y allí fue donde conocí a Borges y a toda la literatura argentina. Había leído muchos libros, pero hasta que no llegué a Argentina no comencé a leer seriamente literatura.

Por aquellos años Borges no era nada conocido...

Alfonso Reyes, el gran humanista y maestro de todos los escritores mexicanos de mi generación, lo conocía. Reyes había sido embajador en Brasil a la vez que mi padre. Él descubrió a Borges muy pronto, a través de Victoria Ocampo (le recuerdo que Borges definió a Reyes como "el mejor prosista de la lengua española en cualquier época"). Y también a Leopoldo Lugones y a Adolfo Bioy Casares. Yo leí a Borges gracias a Reyes.

¿Conoció a Alfonso Reyes en esa época?

¡Lo conocí cuando yo tenía dos años!

¿Se podría decir que fue su primer mentor?

Él y los de la Facultad de Derecho de México. Así como Manuel Martínez Pedroso, que venía de la Universidad de Sevilla. He tenido muchos mentores. Pero Reyes ha sido fundamental. Pasé largas temporadas con él en Cuernavaca. Él me regañaba. Me preguntaba: "¿Has leído a Stendhal?". "No, don Alfonso". "¡Con diecisiete años es un pecado mortal no haber leído a Stendhal! ¡Venga, a leerlo!".

Me sigue sorprendiendo que su obra sea prácticamente desconocida en Europa. Y, sin embargo, ensayos como Visión de Anáhuac (1917), La experiencia literaria (1942), El deslinde (1944) y sus Retratos reales e imaginarios (1920) siguen siendo, hoy día, libros universales.

Quizá sea necesario escribir y leer en español para comprender la grandeza de este autor. Lo que Reyes creó es único: tradujo la civilización occidental en términos latinoamericanos. ¡Qué gran trabajo! Para nosotros es más importante que para los franceses o los alemanes. Nos ofreció y nos puso al alcance de la mano

una visión de Homero, una visión de Goethe. Gracias a él, Grecia, Roma, Florencia, la cultura europea dejó de ser lejana, extranjera. Se mostró de pronto cercana, a partir de entonces, empezó a ser nuestra.

¿Es verdad que Alfonso Reyes le dijo una vez que “el estudio del código civil era la mejor escuela para aprender a leer novelas”?

Yo le decía que no quería ser abogado. Sin embargo, como mi maestro, frecuenté la Facultad de Derecho. Luego pasé un año en Ginebra donde obtuve el doctorado. Volví a México a la edad de veintidós años.

Tuvo tiempo de pasar por París y leer a uno de sus novelistas más queridos...

Llegué a París en 1950 y no conocía a nadie. La guerra, o bien sus vestigios, aún estaba presente. No había calefacción. La ciudad era muy triste. No tenía amigos. Entonces decidí que Balzac sería mi guía y que leyendo sus novelas encontraría mis referentes. Eso es lo que hice. Dediqué semanas a leer a Balzac con tal intensidad que cada día terminaba en los lugares de la ciudad mencionados por mi maestro.

Me imagino que la lectura de Cervantes llegó mucho antes...

Cervantes es la base. Es la lengua, ¿no es cierto?

Cuando leo sus novelas o sus libros de relatos, siempre resuenan estos dos escritores. Son las matrices...

También está Faulkner y la tradición gongorina. Le digo esto porque un crítico norteamericano (no recuerdo su nombre) despreciaba a Faulkner y le llamaba *Dixie gongorist*. Para él, comparar la obra de Faulkner con la de Góngora era un insulto, mientras que para mí es más bien un elogio.

A propósito de la tradición, usted tuvo una intuición formidable cuando describió la historia de la novela moderna como el tejido de dos tradiciones: la de la Mancha y la de Waterloo. ¿Podría hablar de ello?

Primero Cervantes. Él es y sigue siendo el más grande novelista de la historia de la novela. Inventó la novela. ¿Cómo? Reunió todos los géneros: pastoral, picaresca, épica, cuento árabe... Creó una novela de novelas en la que está todo, todos los géneros que forman un nuevo Género —con mayúscula— que se llama novela. ¿Cuál es la diferencia entre la novela y el resto de las artes? En la novela todo tiene cabida si se sabe cómo estructurarlo. Todo lo que la historia, la filosofía, el ensayo, el periodismo e incluso la poesía no pueden decir, la novela lo hace: es el arte más vasto, todo puede estar integrado. Además, gracias a Cervantes, la novela comienza a criticar el mundo poniéndose a prueba a sí misma, criticando sus propios recursos.

¿En ese mismo sentido hablaba usted de “una crítica de la lectura que se proyecta desde las páginas del libro hacia el mundo exterior, pero también y sobre todo, y por primera vez en la novela, una crítica de la creación narrativa contenida dentro de la obra misma: crítica de la creación dentro de la creación”?

A partir de ese momento ocurre algo maravilloso. Una novela no se cierra, no debe estar cerrada, debe permanecer abierta. ¿Por qué? Porque está dirigida al lector que es el único que puede cerrarla. Pero no el novelista. Quien decide es el lector, es el segundo autor de la novela. Creo que todo novelista lo sabe. Yo nunca he escrito la palabra “fin” al final de una novela. Supondría un insulto a su historia.

En la tradición de la Mancha, la crítica de la realidad implica la creación de una realidad. La novela cervantina abre posibilidades a la imaginación ya que la propia novela no se considera menos real que la Historia. Ésta es una gran diferencia con respecto a la tradición realista de Waterloo donde la seriedad de los hechos prevalece frente a la invitación al juego...

Exactamente. ¿Quién ha escrito, a lo largo del siglo XIX, novelas como *Don Quijote*, *Tristram Shandy* o *Jacques el fatalista*? No se ha escrito nada semejante. En el momento en que comienza la novela del realismo social, el mundo de la imaginación autónoma desaparece. Sólo se escriben novelas que beben de la sociedad. Aunque el propio Balzac rompa este esquema. Novelas como *La piel de zapa*, *Serafita*, *Louis Lambert* escapan completamente a las restricciones del realismo social.

Me parece que esto es muy importante. Es decir, para usted, ¿Balzac rompe con la tradición que él mismo ha inaugurado?

Tiene que romper, ya que Balzac es un escritor. No es un cronista. Debe proporcionar un margen a esta realidad inaprensible que pertenece a la imaginación y que se establece como una realidad propia. Lejos de ser una realidad que refleja el mundo, ésta anuncia sin restricción un nuevo mundo, lo que llamé una vez “un mundo inminente”. Por ejemplo, *Louis Lambert* es una novela que prefigura al hombre de Nietzsche, un hombre tan inteligente que se vuelve loco.

Usted dice que Balzac —al menos en algunas de sus novelas— no se limita a hacerle la competencia al código civil y a representar la realidad social, va más allá de lo que Milan Kundera llamará la “frontera de la verosimilitud”...

Balzac no se olvidó por completo de la matriz novelesca de la imaginación. Balzac introduce al hombre en la Historia, pero también le permite buscar un camino por el cual salirse para poder observar la Historia con una claridad mayor.

No es lo que dice Kundera...

No, no. Porque él no es muy balzaquiano. Yo sí.

La tradición de Waterloo, como representación de la realidad social parece tener una larga vida. Estoy pensando, por ejemplo, en la novela europea de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX. E incluso hoy en día, aún sigue ahí, con esta avalancha de novelas-reportaje, novelas-crónica, novelas-documental...

Se trata de no-novelas. En América latina, también hemos tenido un largo periodo naturalista. Alguien podría habernos ayudado a superarlo pero nosotros no nos dábamos cuenta. Se llamaba Machado de Assis, el más grande novelista latinoamericano del siglo XIX.

Muy olvidado en Europa...

Y, sin embargo, el novelista más importante para entender cómo la tradición de la Mancha —Machado de Assis, en su novela *Memorias póstumas de Brás Cubas* (1881), apela de un modo magnífico a Cervantes, Diderot, Sterne— no deja de estar presente en el siglo de la verosimilitud triunfante.

¿Cree que los escritores latinoamericanos del boom de la novela leyeron a Machado de Assis?

Creo que sí. A Cortázar le encantaba. Creo que todos lo hemos leído porque es el vínculo que tenemos con nuestra propia realidad. Yo no encuentro mi realidad literaria en Jorge Icaza o en Rómulo Gallegos. No me reconozco en Emilio Rabasa ni en los novelistas mexicanos del siglo XIX. Me reconozco en un brasileño que se llama Machado de Assis.

Es decir, habría una tradición de la modernidad novelesca latinoamericana que pasa por Machado de Assis y llega a la gran explosión de la novela de la segunda mitad del siglo XX...

Una modernidad que no es solamente novelesca sino también poética. En mi opinión, la secuencia de esta tradición es la siguiente: Machado de Assis, Rubén Darío, Pablo Neruda, César Vallejo, Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, José Lezama Lima. Y luego, nosotros.

¿Y Kafka? ¿Faulkner?

Son muy importantes. Hemingway también. Pero me refiero a que existe una continuidad de la herencia latinoamericana. Neruda y Vallejo escribían en la misma época que Jorge Icaza y que todos los realistas latinoamericanos, pero no tienen nada que ver con éstos. Así que yo, Cortázar, García Márquez y toda la compañía nos situábamos del lado de la poesía de Neruda, de la poesía de Vallejo y no del lado de las novelas bananeras, por llamarlas así. Hay una tradición que uno escoge. La tradición, tú la escoges, no se te impone. Si la tradición se te impone, estás perdido.

Hay que crear un árbol genealógico propio...

Por supuesto.

Me resulta interesante que, en la secuencia que acaba de enumerar, haya tanto novelistas como poetas. ¿Pretende subrayar la importancia de la herramienta lingüística?

Sí. A un naturalista bananero, por llamarlo así, no le interesa la “palabra justa”, lo que le interesa es contar una historia que tenga consecuencias sociales. A nosotros nos interesaba mucho la *poesía de la novela*. Los ejemplos más esclarecedores desde este punto de vista serían *Paradiso* de Lezama Lima y *Rayuela* de Cortázar.

Por sus palabras, parece que está reivindicando al mismo tiempo la especificidad de la tradición moderna latinoamericana y su universalidad. Estoy totalmente de acuerdo. Hay que conocer profundamente nuestra propia cultura para poder atravesar el camino de otros y construir los fundamentos de una nueva creación. Volviendo a Alfonso Reyes, fue él quien dijo: “Toda cultura es provechosamente nacional si es generosamente universal”. Veo en esta frase un cosmopolitismo inconformista... Sobre todo teniendo en cuenta que Reyes adoptaba esta visión cuando, en los años treinta y cuarenta del siglo XX, considerarse cosmopolita era más bien un insulto...

Ahora estamos más allá del cosmopolitismo. Como he dicho muchas veces, los artistas, los novelistas crean *otra historia*, al mismo tiempo que viven inmersos en nuestra historia. De esas dos historias nace la verdadera Historia, que siempre es el resultado de lo que ha pasado y de lo que podría haber pasado. Por tanto, hay que tener en cuenta la imaginación de cada artista, de cada novelista, para que la Historia sea restituida legítimamente. La imaginación de un novelista no está encerrada entre límites nacionales. Existe la obra individual, la obra de cada uno. No puedo decir que Juan Goytisolo sea un escritor español. Goytisolo es él mismo con o sin España; Kundera, con o sin Checoslovaquia. ¿Podemos afirmar que Nadine Gordimer es sudafricana? *So what!* Me doy cuenta de que esta idea me resulta completamente banal, aunque no es así para la academia ni para los periodistas, que siempre quieren que nos adhiramos a una corriente literaria, a una generación, a una nación. Se trata de cuestiones que los verdaderos novelistas han superado, bien lo sabe usted. Esto no nos interesa. Me siento más cerca de Milan Kundera y de Juan Goytisolo que de muchos escritores mexicanos. Sí, soy ciudadano mexicano, me interesa la política mexicana, la realidad de mi país a veces me obliga a tomar una posición, pero en cuanto a la historia del arte de la novela me siento más próximo a Broch.

Desde hace un tiempo vengo clasificando las novelas por su lengua y no por su nacionalidad. Por ejemplo: Honoré

de Balzac, novelista en lengua francesa; Carlos Fuentes, novelista en lengua española; Milan Kundera, novelista en lengua checa y francesa. De este modo se hace hincapié en la historia del arte de la novela, en las obras novelescas que no tienen nacionalidad.

Es muy acertado. Los juicios académicos siempre son restrictivos. Estoy leyendo una biografía de Nietzsche muy instructiva. De pronto, la academia alemana se da cuenta de que este hombre está loco, que no tiene nada que ver con las universidades, que insulta a los profesores, que sus estudios son seriamente nocivos. ¡Que se vaya a otra parte! Y, en efecto, será expulsado del mundo universitario como si fuera un apátrida, un enemigo. ¡Y eso es precisamente lo que hay que ser! Porque si no rompes con la tradición, no creas nada nuevo. La tradición depende de la creación y la creación depende de la tradición. Ambas se complementan. Pero si aceptas la tradición con la cabeza baja, por inercia, nunca serás un buen escritor.

También es su caso, el inicio de su carrera literaria. En 1958, cuando apareció La región más transparente, rompe con una cierta tradición novelesca...

La literatura mexicana dio vida a una corriente llamada “la novela revolucionaria”. Pienso en Mariano Azuela, en su novela *Los de abajo*, publicada en 1915. O en las novelas *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán, ministro del gobierno de Madero, luego compañero de Pancho Villa de quien escribirá sus memorias (*Memorias de Pancho Villa*, 1951). Enseguida, un gran novelista: Agustín Yáñez. Su *Al filo del agua* se publica en 1947. Es una novela sobre la situación previa a la Revolución, la tormenta que se avecina, donde el novelista utiliza recursos literarios que proceden de la novela europea y americana (Kafka, Joyce, Faulkner) que nadie entendía en México. Luego, en 1955, aparece *Pedro Páramo* de Juan Rulfo que, realmente, lleva a su más alta expresión el tema del cacique, de la Revolución, del campo. No era posible ir más lejos de *Pedro Páramo*. Me di cuenta cuando tenía veinticinco años. Me preguntaba cuál era el tema que los escritores mexicanos no habían abordado todavía. La novela revolucionaria y posrevolucionaria era una larga epopeya agraria. ¡Por qué no hablar de la ciudad! La Ciudad de México con sus cinco millones de habitantes (en ese momento, ahora, hay muchos más) de los que nadie había hablado. ¿Se lo puede creer? Tenía el tema encima de la mesa. Sólo había que sentarse y desarrollarlo. *La región más transparente* estaba abocada, desde el inicio, a ser eso, una novela sobre México, la ciudad. Una novela urbana. En México, aún no se había hecho ese intento.

Y desde el punto de vista de la forma, ¿dónde residía la novedad?

Para empezar, en la ruptura de la secuencia temporal. Clarísimamente. No podía mostrar el sentido del tiempo de México siguiendo una linealidad; un, dos, tres... El ajetreo de la ciudad me imponía otro esquema: uno, veinte, quince, cuatro, tres, veinticinco... A continuación, la pluralidad de voces. Es una novela coral con las numerosas voces que debía abarcar una ciudad donde no se oye una sola voz —histórica, social, política— sino una pluralidad de voces divergentes. En *La muerte de Artemio Cruz* (1962), aparentemente la confesión en primera persona, minuto a minuto, de un fin ineluctable que tiene lugar el 9 de abril en México durante un año sin primavera, también hay, al menos, tres voces...

Efectivamente, estos dos recursos están presentes desde el principio en su obra. ¿Podríamos decir que aspiran a alcanzar esta coexistencia o simultaneidad de los tiempos que es uno de los grandes desafíos de la novela moderna?



En el Mississippi, 1985

Es el desafío de la novela moderna. La gran pregunta de la novela moderna es la siguiente: ¿por qué la escritura está condenada a la sucesión y no a la coexistencia? La novela moderna es una gran rebelión contra esta ley. Un cuadro se presenta como tal. Todo está ahí y todo tiene lugar simultáneamente. Picasso ya lo subrayó. Para un novelista es distinto. Está obligado a rendir cuentas a esa marquesa que sale a las cinco de la tarde. El problema que me planteo constantemente es el de dar, a través de la forma o de las herramientas del lenguaje, la sensación de simultaneidad. Es un gran problema. Pero es un problema muy hermoso. Porque la novela surge en el encuentro con aquello que le impide su realización, no en el encuentro con lo que le es favorable.

Como romper con la story, manteniendo el lado épico de la novela... Lo que han practicado, cada uno a su manera, dos de sus maestros: Faulkner y Broch...

Sí. Aunque Faulkner está muy cerca de mis inicios y a Broch lo leí un poco más tarde. Broch confirmó lo que yo creía entender, pero lo confirmó en su más alto grado. Me demostró que no podría escribir nunca una novela tan extraordinaria como *Los sonámbulos*. Es muy útil saber que no podemos alcanzar determinadas cimas, que no podemos escribir *Don Quijote* ni *Los sonámbulos*. Pero hay muchas cosas a mitad de camino. Tanto Faulkner como Broch confirman todo lo que se ha dicho sobre las aspiraciones formales de la novela moderna: pluralidad de voces, simultaneidad temporal, ruptura de la narración por incursión en otros géneros como la filosofía, la poesía...

Cambio de piel (1967) es una novela muy representativa para entender mejor lo que usted llamó la segunda realidad. Los cuatro personajes que viajan entre México y Veracruz y que se verán obligados a pasar una noche en Cholula, una localidad rodeada por las pirámides aztecas, van a descubrir frente a la Historia, al mito y a la muerte, su verdadera personalidad...

Es la realidad creada por cada novela, que es insustituible.

Para acceder a esta segunda realidad, hay que luchar contra la primera realidad, es decir, contra la historia personal y colectiva...

Existe todo lo que nos rodea, pero también existe la posibilidad de ir más allá conservando lo que nos rodea. La Historia se puede presentar de muchas maneras. Como le he dicho, estoy leyendo a Nietzsche. Nietzsche toma las armas contra Burckhardt, contra los que consideran la Historia como pasado.

Como un monumento, ¿no es cierto?

Nietzsche dice que la Historia es el presente. La Historia se hace. Será pasado, pero hay que prestar atención al presente: lo que ocurre hoy también es Historia. Nietzsche revoluciona nuestra concepción del pasado y nos obliga a pensar el presente como histórico. Vivimos hoy. Mañana, tendremos un recuerdo de lo que fue este presente. No podemos ignorarlo, como no podemos ignorar que el pasado fue vivido, que, como dije hace tiempo, "el origen del pasado es el presente". Creo que es una gran revolución. La Historia ya no es el estudio del pasado sino la visión del presente.



Con sus hijos Natasha, Cecilia y Carlos, Princeton, 1978

¿Quiere decir que el tiempo de la novela es el presente, ese presente abierto del que hablaba Bajtin?

Una novela no tiene pasado. En sentido estricto, puede tener un pasado porque se publicó en 1620. Pero su tiempo es esa visión del presente, una visión que es posible si no separamos lo que somos capaces de imaginar de lo que somos capaces de recordar, la *terra nostra* de la novela es aquélla en la que se puede imaginar el pasado y acordarse del futuro.

En Cambio de piel, y en otras muchas novelas —por ejemplo en Gringo viejo (1985)— los personajes también tienen que enfrentarse a otra realidad, una tercera realidad, tal vez la del mito...

Ante todo, está el mito. El viaje griego, digamos. El paso del mito a la épica no está determinado por la existencia de Asia Menor y Grecia. El hombre primero imagina, después viaja. Pero antes de viajar ha imaginado. El mito es la imaginación que precede al viaje, que precede a la lucha, que precede a la batalla, que precede a la épica. La épica que confirma o refuta el mito, pero el mito es el nacimiento de las cosas. Las cosas nacen en los mitos, se desarrollan en la épica y terminan en la Historia. Así que hay que tomarlo todo y, como un alquimista, darle vida.

¿Puede suceder que la narración novelesca desmitifique o bien relativice la autoridad del Uno, de la verdad mítica? Me refiero por ejemplo, a la tetralogía de Thomas Mann, al Ulises de Joyce...

El poder novelesco es a la vez mitificador y desmitificador. Por eso puede englobarlo todo, incluido el mito. Sin embargo, concibo el mito en el sentido griego, insisto, no en el sentido banal que el lenguaje sociológico le atribuye sino en el sentido de *dar sentido al mundo*. En primer lugar está el mito, luego la épica y luego la Historia y la novela, es decir, el combate, la lucha.

¿Puede existir una novela trágica?

Sólo hay tragedias en Grecia. La tragedia muere con el mundo griego. El mundo cristiano no puede aceptar la tragedia. ¿Por qué? Porque existe la redención, porque, a fin de cuentas, vamos al cielo o al infierno. El mundo moderno tampoco puede aceptar la tragedia porque incuba su huevo de oro que es el progreso, gracias al cual estamos condenados a ser mejores, a inventar máquinas cada vez más perfectas, a vivir todos mejor. La tragedia, en Grecia, era un pensamiento. En el mundo moderno es como mucho un sentimiento. Creo que solamente Faulkner se ha acercado a ella, la ha rozado, pero no ha podido tocarla. El mundo estaba contra él. El mundo moderno no admite la tragedia. Admite el crimen. Auschwitz es un crimen, no es una tragedia. Es un crimen. Condenable. Hay que saber distinguir.

Me gustaría abordar un tema que, como novelista, debe interesarle especialmente. Se trata del personaje. Si la gran pregunta del poeta es ¿quién soy yo?, la del novelista podría ser formulada de esta manera: ¿quién es ese “yo” que el personaje explora?

El personaje es una posibilidad biográfica del novelista. Raskolnikov nace del espíritu de Dostoievski, es una de las posibilidades del hombre Dostoievski. Pero el personaje novelesco no sería tal si no fuera más allá del hombre, de su raíz biográfica. El gran desafío es precisamente dar voz propia a cada uno de los personajes. Insisto en el plural porque en la novela no sólo hay un personaje sino muchos y muy contradictorios entre ellos. En Dostoievski, encontramos a Anastasia Filippovna, Mishkin, Rogaine, Aglaia, gente completamente diferente, con intereses opuestos, en lucha. Eso es la novela, una batalla total. Una novela monocorde no es posible. Hay que transformar cada personaje en una entidad que no tuviera existencia fuera de la novela. ¿Qué puedo decirle? Hans Castorp, por muy real que sea, no existe más que en esa novela. Pero a la vez la supera. Esto supone un problema que no se pudo resolver. ¿Existiría Hans Castorp sin *La montaña mágica* o *La montaña mágica* sin Hans Castorp? Puede ser que sí, puede ser que no. No tengo la respuesta. Como no tengo la respuesta puedo escribir. Creo que es muy importante que un novelista se lo plantee aunque no haya respuesta. Las novelas no están ahí para dar respuestas. Eso es lo que quería el realismo socialista y todos los realismos de este mundo, ¿no es cierto? ¿Qué sé yo cómo debe comportarse la clase obrera? No, no, no se puede plantear así. La novela tiene que plantear una pregunta al final, tiene que permanecer abierta.

Pienso en Broch, en Kiš, en Kenzaburo Oé, en Juan Goytisolo y en usted mismo, en sus novelas en las que ha desaparecido para siempre la construcción psicológica, en las que ha creado una concepción suprapersonal del personaje, alguien que viaja en el tiempo...

Así es: para iluminar el presente hay que remontarse hasta el pasado más profundo. Pasenow, Esch, Huguenau, los tres personajes de *Los sonámbulos*, no se pueden concebir fuera de toda la historia europea. Lo que usted llama la “construcción suprapersonal” del personaje atañe siempre al problema del tiempo. ¿Qué hacemos con el tiempo? ¿Existe el tiempo de la novela? No, no existe. El tiempo de Faulkner no existe más que en el interior de una novela de Faulkner. ¿El pasado de una familia que vive en los años treinta en el sur de Estados Unidos puede evocar a una familia que existirá en el sur de Estados Unidos del futuro? El tiempo se vuelve simultáneo. Proust y su búsqueda del tiempo perdido. ¿Existe ese tiempo porque él se acuerda? ¿O existe sin que se acuerde? No lo sabemos. Debe haber un misterio.

rio. A partir del momento en que se dan respuestas simples a problemas complejos no estamos diciendo la verdad. Hay menos misterio cada día, menos complejidad y, por tanto, menos verdad.

Y menos lectores...

Porque hay mucha competencia. Pero, como usted sabe, a lo largo de su historia la novela ha salido victoriosa de todas las competiciones. El periodismo iba a terminar con la novela. Después el cine, la radio, la televisión, los nuevos medios de comunicación... Sin embargo, no lo consiguen. Puede que haya menos lectores. Puede que el club de novelistas sea cada vez más restringido. Pero la novela sigue estando viva. Porque es insustituible. Dígame un programa informativo de la televisión, de Internet, de Twitter, o cualquiera que sea que pueda dar lo que aporta una novela de Milan Kundera. No hay. La información o los archivos no son lo esencial. Las novelas de Juan Goytisolo, de Nadine Gordimer pueden tener mucha base en la realidad, en la Historia, pero la sobrepasan y van más allá, la transforman. En una buena novela se produce una metamorfosis, una alquimia. Pienso en la época en la que escribía *Terra Nostra* (1975). Esta novela tiene la ambición de recrear el mundo hispánico. Algo que no se ha hecho antes. Reescribir al mismo tiempo la historia de España y la de la América hispánica. Concebí esta novela como una especie de cosmovisión del mundo hispánico, de sus riberas, mediterránea y atlántica. ¿Sabe usted cuántos libros de historia tuve que leer? Cientos. Fui a los archivos de Washington, de Nueva York, de Londres, de París, de Madrid... Quería conocer todo en sus mínimos detalles: ¿quién construyó este palacio?, ¿cómo era ese collar de perlas? Es uno de los objetivos de *Terra Nostra*: reconstruir la realidad histórica, por ejemplo, hablar de la sucesión dinástica en España —Felipe II, Carlos V y demás— pero *como una posibilidad*. En mi libro, no es Colón quien descubre el Nuevo Mundo sino un rey de España que envía unos navíos mucho más tarde que en la realidad histórica, lo que, en mi opinión, carece de importancia. De este modo, hay una recreación de la Historia según mi deseo literario, según mi gusto, según mi imaginación. ¿Qué ocurre en la Historia? La Historia es como una plaza desde la que se ven seis avenidas. Hay que tomar una de ellas y sacrificar cinco. Pero no hay una sola posibilidad que sea la del hecho histórico. La Historia es una gota en el océano de posibilidades de la imaginación.

Algo que a los historiadores imagino que les ha debido de costar aceptar...

Me acusaron de haber deformado la Historia. ¿Cómo es posible? Carlos V y Carlos II el Hechizado ¿coinciden en la misma persona? No. Pero en mi novela sí coinci-

den. No es posible y es posible. Es verdad para todos los novelistas. La historia escrita por los novelistas es la historia de las posibilidades que no se han realizado y que todavía se pueden realizar.

Siempre me han gustado mucho dos de sus obras, El naranjo (1994) y La frontera de cristal (1995). Me gusta su forma: novelas compuestas por cuentos independientes o variaciones sobre un mismo tema. Esto me recuerda a El libro de la risa y el olvido de Milan Kundera o La enciclopedia de los muertos de Danilo Kiš. En El naranjo, en concreto, el tema es la relación entre Europa y América Latina. El naranjo encarnaría la fusión entre estas dos civilizaciones que, además, como se muestra en la obra, aún no se ha realizado...

Hay una relación muy particular entre Europa y Latinoamérica. Mientras que nosotros somos muy conscientes de la relación que hay entre Latinoamérica y Europa, Europa no es en absoluto consciente de su relación con Latinoamérica. ¿Se deberá a un sentimiento de inferioridad de América Latina con respecto a Europa? ¡No! Esto responde a nuestro deseo de completar nuestro mundo, hacer un mundo más íntegro, más completo, más complejo.

Borges y Reyes ya eran conscientes de sus raíces europeas... recuerdo una frase de Reyes que afirmaba que "América Latina siempre llega tarde al banquete de la civilización..."

No creo que hayamos llegado tarde. Pero es cierto que procedemos de ahí. De la obra de Borges y de Reyes. Y tal vez deberíamos remontarnos hasta el siglo XVII y a la obra de sor Juana Inés de la Cruz. Ella fue la primera que habló de los indígenas, de las plantas, de la Nueva España, de las montañas, de las cosas que no son europeas pero que consideraba que merecían la atención de la lengua española. Se es muy consciente de pertenecer a la cultura europea pero también a la cultura indígena de las Américas y a la cultura africana. Somos "policulturales", la policultura es la definición misma de nuestra modernidad. Si los europeos no entienden esto, entonces serán excluidos del futuro por su propia decisión. Hemos asimilado la parte europea en nuestros orígenes y estamos mirando a otra parte, hacia África, hacia los países del Pacífico, hacia Asia, Japón, China. Nuestro mundo es más cosmopolita que cuando éramos un mundo que estaba aún en deuda con Europa. Todo eso acabó. Pienso que el Pacífico es el futuro del mundo. Es mucho más importante que la relación atlántica que era la nuestra, la de mi generación.

En su ensayo, Geografía de la novela (1993), habla precisamente de eso. No me considero eurocentrista—eso ya no tiene sentido—, sin embargo, creo que no podemos ignorar que la historia de la novela nace en Europa. Tomemos

el caso de Salman Rushdie. Es indio pakistaní que escribe en inglés y que desde su primera novela vuelve constantemente a la obra de Rabelais. Él mismo lo dice. Si volvemos a mi clasificación, que no le concede demasiada importancia a la nacionalidad de los autores, Rushdie es un novelista en lengua inglesa, eso es todo. Lo que importa es la historia de la novela, no la geografía lingüística...

Estoy completamente de acuerdo. En mi ensayo, lo único que quería decir es que la novela se había vuelto universal. La geografía se ha extendido enormemente. ¿Quién habría imaginado, hace treinta años, que habría grandes novelistas en África del Sur? Claro que la novela no es propia de África del Sur, es propia de Europa. Además los europeos sospechan que había grandes novelistas latinoamericanos, pero no era más que una sospecha. Igualmente, invirtieron mucho tiempo en reconocer que también había un gran arte de la novela en Norteamérica. Pero la cuestión es, ¿Rushdie mira a Rabelais sin la narración asiática? No se trata únicamente de que Rushdie sea un escritor neocolonialista. Llega a Europa con su bagaje de mundos narrativos. Ése es nuestro caso. Para mí, es el mundo mexicano con sus raíces precolombinas, sus mitos, sus religiones. Todo eso forma parte de mi mundo cultural y lo integro en mi novela del mismo modo que los escritores de Haití o de la Martinica lo hacen con el mundo africano. No hablamos de reducción sino de amplificación. Hay muchas tradiciones orales, sonoridades épicas y poéticas que vienen de muchos mundos que se manifiestan en la novela de manera explícita y personal. Vuelvo a insistir en el hecho de que hay novelistas individuales, no escritores que pertenecen a tal país o tal escuela. Esto ya no se da. Cada escritor aporta su tradición narrativa, propia del mundo latinoamericano, del mundo pakistaní, del mundo chino. Existe una historia del arte de la novela, pero también hay muchos pasados de la novela, muchas genealogías de la novela que hay que descubrir. Hay que hacer el esfuerzo. Les corresponde a ustedes, a su generación, explorar las tradiciones ocultas que dan a la novela una extensión universal y que se materializan por medio de los novelistas individuales. La crítica actual es muy pobre, una pobreza que no ha surgido hoy. Si los escritores, los novelistas, los creadores, los poetas no escribieran crítica, ésta sería aún más pobre. Su aportación es muy importante. Los escritos de Milan Kundera sobre la novela son fundamentales para entender la historia de la novela, no solamente para entender su obra. Para mí no se trata de una obligación sino de un placer. Es un modo de descubrirme a mí mismo. Si yo no escribiera sobre Kundera, me entendería menos a mí mismo. Me sentiría más aislado.

Explorar las posibilidades aún inacabadas del arte de la novela: ésta es la tarea del novelista, pero también del crítico.



En el cementerio de Haworth, 1991

Sólo descubriendo tradiciones ocultas de la novela podremos dibujar un nuevo mapa de la historia de la novela...

Estamos creando nuevos mundos, no sólo literarios sino también políticos, sociales y culturales. La novedad sorprende, pero es una novedad cargada de pasado. Es una sorpresa perpetua y sin esa sorpresa no se escribiría. No se escribe únicamente para rememorar el pasado o para dar voz a lo que no fue. Hay mundos que se nos aproximan, que tomamos de la mano. Hay que acordarse de lo que hemos olvidado y hay que mostrar lo que es inminente. Es eterno. Nunca terminamos el mundo. Nunca terminamos una novela.

Ésa es la idea clave: no terminamos nunca una novela y en su interior todo es presente. El presente que le es propio a la novela es el mayor antídoto de la actualidad...

Hay dos cosas que nos alarman: por un lado, la actualidad, y por otro, el pasado que niega la posibilidad de una nueva creación, el pasado que reclama obediencia, el homenaje al pasado como pasado. Así, el novelista niega las dos cosas. Hay un pasado presente en la novela pero también un presente pasado. Estamos obligados por la tradición, estamos obligados por la creación y no podemos separar las dos nociones. Eso es lo esencial... **U**