

ENTREVISTA

Eduardo Gasca: “Hay un resurgimiento de la consigna que me irrita”



Eduardo Gasca (1939) es esencialmente un hombre de letras. Lector atento, desde esa posición escribe poesía, narrativa y ensayo. Además es traductor de la literatura de habla inglesa. Nació en Caracas, de padres catalanes. Ejerció la docencia en literatura en la Universidad Central de Venezuela y la Universidad de Oriente, de donde se jubiló. Reside actualmente en Porlamar. Allí comparte con los impulsores de la revista *Tropel de Luces*. *Entreletras* habló con él en su apartamento de la Calle Patiño.

Lo que dejó España

¿Qué dejó España en ti?

--Mi relación con España, que debería ser muy biográfica, no lo es. He estado dos veces en España. Caraqueño de ocho años. Y luego caraqueño de dieciocho. Dos oportunidades. En ese entonces, de España aprecié muy poco. En una porque era muy niño y en otra, porque tenía vigente el Decreto de Guerra Muerte; fui exiliado, no me interesé por nada en España, ni siquiera visité los monumentos de Gaudí...

¿No visitaste, entonces, la famosísima Sagrada Familia?

--Al Barrio Chino, sí... No fui a ver al Barcelona jugar y eso que mi tío tenía un abono. No... era que no quería españolizarme. Tuve mi primera novia y cuando iba a tener una cosa buena o mala, se le ocurrió a Pérez Jiménez caer. Yo llegué en Octubre y la dictadura cayó en enero.

¿Cómo fue esa vida en el exilio?

- Muy superficial

¿Muy heroico?

- No, no lo fue. Estuve con la familia.

¿Quién era el exiliado, tú o tu papá?

- Yo. Estaba en el liceo, cuando decidieron enviarme a España. Mi verdadera relación con España, se produjo con la poesía española... con García Lorca... con Miguel Hernández. No tiene nada que ver con haber estado en España, sino con los libros. Es muy literaria. Y la Guerra Civil Española, esa sí es una vivencia poderosísima. Por supuesto, no estuve en esa guerra. Pero viví esa guerra, por supuesto del lado republicano.

¿Tu papá era catalán?

-Catalán. Totalmente reaccionario. Cuando estalló la guerra ya él estaba en Venezuela y mi mamá también.

¿Tu mamá era también española?

- Catalana. Yo nací en Caracas, de casualidad. Mi único hermano era español. El único venezolano de la familia era yo. Mi infancia es caraqueña no española. Mi exilio de cuatro meses no impactó sino en el corazoncito.

Si esa experiencia no te marcó tanto, ¿por qué sí la Guerra Civil Española?

- Me impactó mucho leer sobre ese tema. Pero cuando fui a España por segunda vez, tampoco se me ocurrió visitar los sitios de esa guerra. Claro, estaba allí casi que sabiendo que andaba de paso. Te pudiera contar muchas cosas del impacto de esa guerra, que no tienen nada que ver con haber ido a España... todas de libros.

¿Fue muy importante las lecturas de Jorge Semprún?

- Claro, porque su obra es el coletazo de la Guerra Civil. La Guerra Civil es un tema que me apasiona vitalmente.

Literatura pastichera

Tu escritura tiene una clara factura postmoderna. Lo decimos por varias cosas: primero, es una literatura un poco pastichera...

... un poco no, es pastichera.

... porque las anacronías...

- ... me encantan.

Por ejemplo, en tu poema dedicado a Morgan, se mezclan los tonos, las historias. Hay un juego con una ironía demasiado cifrada. Es una literatura hecha con la experiencia de un lector, que entretiene lo que ha vivido y lo que ha leído.

- Por supuesto porque esa experiencia es de libros. Hay escritores que odiaba intuitivamente, sobre todo porque eran reaccionarios, y después descubro que son vitales. *La Tierra baldía* es un libro que abominé sin siquiera haberlo leído. Nada más por las referencias. Eliot es un tipo muy reaccionario en política pero su libro me impactó, está hecho con pastiche, utiliza citas. Esa afición se me desarrolló cuando me conseguí con Gustavo Díaz Solís en la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela. Leí también los *Cuatro Cuartetos*, que me encantó, pero *Tierra baldía* me marcó para toda la vida. Me encanta su manejo del símbolo, eso que se ha llamado pastiche. Me dije: Coño, pero sí esto se puede hacer en poesía. Yo no sabía eso. Y de ahí en adelante, esas ironías y esas complicaciones intelectuales me engancharon.

Pero en el fondo, uno descubre una gran burla. Ese juego con la incertidumbre, con lo que pasará, uno lo capta, por ejemplo, en tu poema "Envite y azar". Realmente lo que hay es una persona esperando una pelota que rebote, calculando por dónde irá a pasar. El acecho es contra alguien que hay que poner out. Eso parece que es lo dicho, pero eso no es una certeza. Todo se nutre de la ironía.

- Hay una cuestión que es la ambigüedad. La literatura es el único territorio donde eso es válido. Que tú puedes decir diciendo la misma cosa, decir lo contrario. Y ambas cosas no se anulan. Allí hay un out hecho por un infilder, indudablemente...

¿Ese personaje es Luis Aparicio?

- Es una mezcla entre Aparicio y Dámaso Blanco. Aparicio con el guante de Dámaso Blanco.

Pero también es una alusión a la muerte, a Sartre.

- A mí no me gusta leer filosofía. Hay muchas cosas que son sartreanas, pero que no las saqué de Sartre. Hay muchas cosas referidas a la vida y a la política que son para mí interesantes. La obra literaria de este filósofo no me gusta, no me gusta que me metan en la obra de arte filosofía como contrabando. Prefiero a Camus, cuya posición política no la comparto; me gusta más bien la posición vital de Sartre, pero no me gustan las obras literarias de Sartre, me gustan las obras de Camus y un libro de André Malraux, llamado *La Condición Humana*, que me movió el piso fuertemente, lo leí cuando estaba implicado en la lucha armada. Que es más sartreano que Sartre. Muchas de las posiciones políticas que asumo vienen de por allí.

No al panfleto

La literatura muy cercana a tu generación, sobre todo la de la revista en Haa, es muy discursiva, muy ligada al panfleto.

- A mí el panfleto no me gusta. Si algo que no soy es panfletario. Hay cuestiones panfletarias en la cosa que escribo, pero es para burlarme de él.

Si, como por ejemplo Tu "Oda a la molotov".

- Sí. Allí hay un respeto por la molotov. Yo sabía lo que estaba haciendo. Hay mucha burla de la frase panfletaria. Hay también la "Oda a un viejo volante", construida con frases hechas, que terminan lamentablemente diciendo nada, son palabras cascarones. Pero en el momento en que se decían, no eran simples frases. No sé cuál es el moraleja. Mis cuentos de esa época tienen fechas. Después me di cuenta, sin querer queriendo, que era por algo. Eso significa que estaba escribiendo esos cuentos cuando las cosas estaban ocurriendo, en plena lucha armada.

La ópera bufa

¿Los poemas son más distanciados?

- Son de los ochenta. Cuando todos los que habían participado en la lucha armada, decían que aquello había sido un terrible error, y quise reivindicar esa época. Claro, sabía lo que estaba haciendo. Y esas frases, dichas en 1987, eran cascarón vacío.

Y hay también un tratamiento de lo anti épico. Haces de lo nimio algo grandioso.

- Eso tiene que ver con los puñales literarios que uno se mete. Hay algo que siempre me fascinó: El *mock heroic*, es decir la épica bufa, que se define fácil: agarrar toda la parafernalia, todo el tono épico para contar una cuestión baladí. Y eso me encanta.

Pero los héroes no son héroes; sino su negación, no ganan nunca nada. Son prácticamente aplastados por la situación. Siempre ese ntreveran situaciones irónicas, uno nunca sabe si las cosas son o no son...

- Tampoco me queda claro si yo me estoy burlando o estoy llorando...

Pareciera una risa rictual (de rictus). No sabe uno si es esa risa es de dolor o de placer. O de las dos cosas. También noto que cuando te pones a hacer poesía, narras...

- Y cuando me pongo a narrar

Poetizas.

- Eso me lo dicen a cada rato; creo que es verdad. Pero debe ser sin querer queriendo.

Pero pareciera que no hubiese otra manera. Por ejemplo, el cuento "Cuadros con cuatro", más que de relato está hecho más bien de clima. Y no puedes crear ese elemento de clima, sino introduces el elemento imaginístico, metafórico... Es una gran parodia el relato de ese cuento.

- Parodia es una palabra que me gusta. Recuerda que el único libro de poesía que tengo publicado, del que tú fuiste editor, *Poemas y otras parodias*. Lo de parodia no era mamando gallo...

Y "otras parodias," quiere decir que lo otro también era parodia. En la búsqueda de ese todo poético, siempre hay necesidad de personajes.

- Sí

Tienes que crear personajes, que hablen, que gesticulen.

- Porque de alguna manera al ser personajes, no soy yo. Puede ser que tenga pavor a aparecer yo diciendo tal cosa.

Se acostumbra a decir que es en el poema donde el yo está más comprometido con la voz que interviene en el texto. En ese juego de desaparecer detrás de los personajes, haces como de ventrílocuo, lo que complejiza más la lectura. ¿A quién oír? ¿Cuándo el autor está hablando? ¿Cuándo el personaje creado? Y ese fenómeno se observa en tu trabajo de poesía y de narrador.

- Soy más confiable cuando hago cuentos que cuando hago poemas. Recuerda que hay una cosa que llaman el narrador confiable, al que le debe plena fe el lector.

Pero a veces pones al narrador en un velo extraño...

- Pero eso más bien en narrativa.

En los poemas también.

- La verdad no recuerdo un poema donde el yo me esté representado realmente a mí.

Hay un yo que apostrofa, que dice tú...

- Pero hay mucha ventriloquía allí. Por ejemplo, en el poema "La canción de Morgan", cuando se logra encontrar que es el personaje Morgan quien habla es evidentemente ventriloquía.

-

Los juguetes verbales

En tu obra reflejas la visión un escritor que vive, que lee, pero que también oye. Y también ve. Haciéndole juego a eso que Baudelaire llamó las correspondencias, en tu escritura hay música, algunas veces parodiada, hay pintura, también algunas veces parodiada: lo hay evidentemente en el cuento "Cuadro con cuatro"; todo eso entreverado con la vida. Devela que el arte es muy importante para ti. No solo te gusta el beisbol, los caballos, el fútbol, la cerveza, el dominó (ese dominó se convierte en culebra en uno de tus poemas). Pero también hay el hombre que escucha a Bach, a Vivaldi que tiene una visión de los clásicos de la pintura, que de alguna manera se manifiestan en tus textos. ¿Tú crees que eso solo un ejercicio intelectual? Y ¿El juego? ¿Qué papel juega en ti?

- Del juego no habíamos hablado. Es un elemento importante. Mis textos de alguna manera son juguetes verbales. Y me preocupa muchísimo que funcionen como tal. Lo de la ambigüedad es también un juego intelectual que podría ser hasta peligroso porque corres el riesgo de que...

No tengas lectores, te entiendan mal, quien no entra en el juego se puede perder...

- Exacto. Pero yo procuro que si el lector no entiende el juego que estoy haciendo, haya otra cosa de la que pueda agarrarse. "Cuadro con cuatro" está pensado de tal manera que una persona que no perciba que es una manera de decir con "cuatro cuadros", y si no lo percibe que le siga gustando el cuento. Pero esas cosas se aplican de manera más fácil en narrativa; en poesía es un poco más complicado.

El traductor

¿Te ha ayudado mucho el ejercicio de traductor?

-Sí...

Me imagino que donde más cómodo te sientes es traduciendo poesía.

- Sí. Traducir poesía es una paradoja. Uno sabe que no lo está haciendo bien. Es imposible hacerlo bien. A la larga, traducir poesía es un ejercicio de crítica literaria, de análisis. Tienes que descubrir qué es lo que está diciendo el escritor y por qué lo está diciendo.

¿Te ha servido la traducción para tus juegos poéticos?

- Yo traté de traducir *Tierra baldía* cuando estaba joven y no pude. Traduciendo, o no entiendes nada o terminas viendo los elementos de los que se valió el poeta para hacer eso en ese idioma.

*Recuerdo los poemas que tradujiste una vez para la revista *Cáliz*, de Cumaná, de Wallace Stevens. Son muy sintéticos. El juego de las minúsculas, de los espacios en blanco, la negativa de usar signos de puntuación; todo eso hace que el esfuerzo fundamental de lectura no esté en el texto, sino en el lector. Hay algo de eso en tu poesía.*

- Sí, esas mañas se me han pegado. Me cuesta autoanalizarme, pero hay cosas que reconozco. Es más, muchas veces lo hago a

propósito. Lo que pasa que para mí es más fácil explicar eso cuando lo hago en narrativa. Mi narrativa en mi caso es poco intuitiva.

La escritura planificada

¿Hay mucho artificio en tu obra?

- Planificación.

¿Eres capaz de predecir lo que un personaje va a hacer en la última página?

- A veces, sí. No... la planificación no llega a tanto. Pero sí, uno se hace un esquema mental de por dónde es que va la cosa. Claro, siempre a mitad de camino descubres que hay una ruta más interesante y terminas en otra parte. Pero sí planifico, y planifico el lenguaje también. Con los poemas la cosa es diferente. Además, yo no escribo poemas, escribo libros. Mientras estoy en un tema, todos los poemas van a respetar ese libro. Y eso ayuda. Claro. Las cosas van surgiendo, pero llevan un norte. Yo no escribí cuatro odas y luego le puse títulos. Las planifiqué. La primera fue a la botella de gasolina...

Judith Gerendas halla en esas odas un trasfondo de la Odas elementales de Neruda.

- Sí, pero se supone que las odas de Neruda son otra cosa. Son calmadas. Y las mías se refieren a la violencia, a la candela y a la molotov. Me dije que podía escribir odas jodiendo y no odiando. Si tú lees rápido, cuatro odas son cuatro jodas. Hay mucho de Eliot también allí. Las *Odas elementales* son tres; las mías, cuatro. Y empiezo a jugar con la palabra elemento; los elementos: y si jurungas mucho, allí hay una de fuego, una de aire, una de agua y otra de tierra. De repente no queda claro cuál es cuál, por supuesto que la botella de gasolina es de fuego. Entonces me acordé de *Cuatro Cuartetos*. Y me dije: si Eliot pudo hacer cuatro cuartetos, yo puedo cuatro odas.

Y el juego paródico con Mallarmé y el azar.

- Sí. Se supone que es lo contrario del azar. Pero depende. Porque si te pones simbólico, allí están las paradojas, y ambigüedades de la vida. El ajedrez debe ser la negación del azar. Hay un peón blanco y un peón negro, y a parte de lo simbólico: lo blanco o lo negro, se sortea a quién le toca ser blanco a quién el negro. Y también al peón para ver a quién le toca ser negro y a quién blanco; el que le toca positivo es el que marca la salida y el otro responde. De modo que ser blanco o negro es producto del azar.

Y en esa cercanía con los juegos, nunca participó el popular juego del truco.

- No, porque nunca aprendí a jugar truco. Nunca pude. Y tuve excelentes profesores que trataron de enseñarme y no pudieron. Soy un discapacitado mental para el truco. No puedo caminar y mascar chicle al mismo tiempo. Y el truco hay dos juegos. Está prohibido hacer trampas, pero sí se vale el truco.

Ese juego es de las cosas que te gustan, es una especie de aporética.

- Sí. Es más profundo que Eliot y que todos esos carajos. No lo puedo descifrar.

Pitiyanqui por lo que he leído

Hablemos de tu experiencia en Estados Unidos. Ya cuando fuiste a ese país, ya conocías los autores norteamericanos. En algo ayudaron las clases de Gustavo Díaz Solís.

- Me fui para allá porque no conseguí más sitio a donde ir. El último sitio para donde quería ir era para el "imperio". Pero eran las únicas universidades que te inscribían por correspondencia. Con los franceses, imposible. Quería hacer literatura comparada; probé en Rumania, estaba Nicolae Ceaucescu allí. Fui a la embajada a preguntar, porque había una escuela de literatura comparada importantísima en ese país. Y en la embajada no supe convencer a los camaradas que yo no era un infiltrado enemigo. También lo intenté en México; y allí, es como en Venezuela, es imposible inscribirse por correspondencia. Incluso, traté de ir a la universidad más vieja del mundo; una que está en Escocia, al menos me contestaron: mi dijeron que no. Bueno, la Universidad de Washington me contestó que sí. Y allá fui a parar. Pero yo soy más pitiyanqui por lo que he leído que por lo que he vivido allá. Me pasé los dos años de mi postgrado casi sin salir de Seattle. Y no me empapé mucho de lo que es Estados Unidos. Sé más de lo que es Estados Unidos y de la vida norteamericana más por la literatura que por haber estado allá. Y los autores, ya los conocía. De modo que fueron dos estadias que no me marcaron mucho. El haber estado físicamente en España y en Estados Unidos. En cambio los libros sí me marcaron. Cuando hiciste la presentación de mi libro *Poemas y otras parodias*, hablas del impacto Maracaibo, Cumaná y la Gran Sabana en mis poemas. En la primera no había estado. Pero en mi libro hay una ciudad que es Maracaibo, tú lo señalas. Esos textos los envié a un concurso que convocó la Universidad del Zulia. Nunca había concursado. Gané ese concurso y me retiré invicto, pues más nunca volví participar en ningún concurso. Antes de eso, cuando tenía como catorce años, quise concursar en el Concurso de Cuentos de *El Nacional* y por supuesto que perdí. A mí no me gusta explicar mis poemas, pero allí hay muchas más cosas que Maracaibo. El otro espacio es la Gran Sabana...

Judith Gerendas apunta cosas bien interesantes entorno al significado de la "bajada", del río... en ese espacio de nuestra Guayana.

- Recuerda que eso pasa cuando uno escribe ambiguo. En principio ese espacio debería ser el descenso de un tepuy. Pero está escrito de tal manera que si ves otra cosa, también vale. Ella asocia eso con algo que yo estaba haciendo a propósito: yo fui a la Gran Sabana, entre otras cosas, por el fracaso rotundo de la lucha armada.

Esta crítica vincula ese poema con tu cuento "El viejo soldado".

- Y una de las cuatro odas, hay una botas que ella asocia con el descenso y las guerrillas. Pero eso es bueno, porque la gente termina encontrando cosas del poema que tú no sabías que había en el cuento. Y demuestran que sí estaban. Hay una relación que Judith Gerendas encuentra que yo no sabía.

¿Ese personaje que baja en el poema es el mismo guerrillero viejo, escondido en Caracas, que encontramos en tu cuento "El viejo soldado"?

- Ese personaje es un yo que a veces me engaña y se me colea. En principio soy yo. A veces hago trampas y me disfrazo de

otras cosas.

Pero es cierto que estuviste en la Gran Sabana

- En el Roraima.

Ya no como guerrillero. Hay un poema de unas botas; ese es un poema de la Gran Sabana. Pero están presentadas de tal manera, que hay otras cosas. Claro. Se confunde las botas del guerrillero, con las botas del explorador.

- Eso es sin querer queriendo. Esas botas también se parecen a las que están en las Odas.

Una novela fallida

¿Y qué pasó con “Te espero en el cello”? ¿Por qué no terminas esa novela? ¿Cuántos capítulos escribiste?

- Se me fue de las manos. Ya había pasado de la mitad. Tú leíste una buena parte.

Apuntaba bien la cosa. Esa escena del avión es uno de los pasajes eróticos más efectivos que he leído en nuestra narrativa nacional.

- El problema era mantener la tensión. Ese era un libro sobre libros. Una novela pastiche. Pastiche suena mal y es mal visto. Pero está bien. Pero a mí me gusta. La novela es absolutamente libresca. Todo lo que hay allí es de libros, son personajes de libros. Muchas de sus frases también lo son de libros. Otras son mías; ahora no recuerdo cuáles. Pero eso lo hay también en mis cuentos y en mis poemas. Como en Eliot. Lo que pasa es que él mató al tigre y le tuvo miedo al cuero y se puso a poner un montón de notas en sus textos. Con él aprendí que es perfectamente válido fusilarse cosas de otros, sobre todo si es tan obvio. Es como decir “en un lugar de Chacao de cuyo nombre no puedo acordarme”, y nadie te va a acusar de querer robarle autoría a Cervantes. A mí me gusta ese juego. Pero mi regla es hacerlo de tal manera de que si tú no reconoces esas alusiones, te siga gustando. El reto con esa novela era hacer un pastiche tan grande pero tan grande que quien la leyera se convenciera de que estaba leyendo una novela. Denzil Romero también hace esa vaina. El mete un cuento, nada menos que “El guardagujas”, en una novela. Y alguien dice, plagio; y plagio no, él habla del mismo guardagujas, y no está ocultado para nada la obra de Juan José Arreola. Para revelarte un secreto, como esa novela ya murió, ese texto está montado a partir de *Tristan Shandy*. Un lector de esta novela recuerda todo el tremendo lío que se arma por el nombre que le van a poner al primogénito. Y ese es el comienzo de la mía. Allí están metidos Tristán e Isolda. Me inventé un Tristán cubano. Y el personaje femenino es un fusilamiento de unos cuantos personajes de novelas que me gustan.

De modo que eres borgeano: te enorgulleces más de los libros que has leído que de los libros que has escrito.

- Sí.

Y cada vez que puedes usas los libros.

- Sí. Lo he hecho.

El ritmo

Para decir lo que tú quieres, no lo que esos autores querían decir.

- Claro, porque yo no puedo estar de acuerdo con las posición, por ejemplo, de Eliot, por cuanto no es la misma que él asume en poesía que la que asume en la vida. Soy completamente ateo. Y *Cuatro cuartetos* me parece maravilloso, *Tierra baldía* tiene un montón de cosas hindúes, que a mí no me interesan en absoluto. Me interesa más bien la manera como están dichas. Eso se me pega. Donde tengo más influencias es en narrativa. En el libro donde está “Cuadros con cuatro” hay unos cuentos que son hemingwianiano. Y por supuesto se me pega el estilo de Hemingway tratando de traducirlo, procurando imitar su cuidado con el lenguaje y el ritmo. A mí me gustan los narradores que escriben con ritmo.

Ese ritmo es tan importante en tus poemas como en tus cuentos. Son textos donde la palabra suena. Y cuando suena quiere decir cosas. En un poema tuyo, por ejemplo, hay un juego con las vibrantes. Y no estás hablando del ruido, sino que estás haciendo ruido en el poema.

- Para mí la poesía tiene que sonar. Antes era un solo mecanismo: el poema era el ritmo, la medida, pero luego se libera de eso y aprovecha la enormidad de ritmo que existe. Las maravillas que hace Neruda con las aliteraciones, por ejemplo, es una forma más sutil de expresarse.

Son interesantes los juegos de aliteración de “Azul, de Cruz Salmerón Acosta. Pero también el poeta juega con la desarmonía.

- No son sonidos de instrumentos, sino del juego con las palabras; es un juego serio; y allí es donde la cosa se pone emocionante.

Hay poetas, por ejemplo, que le tienen miedo a la cacofonía.

- Ah, por puesto.

¿Tú le tienes miedo también?

- No. Estamos hablando de poesía. La única vez que cogí miedo fue cuando le fui a poner el nombre al libro de cuentos (*Ave del Paraíso y otras caídas*), el título original era “Cuadro con cuadro y otras caídas” y el amigo Julio Cortez, me dijo que ese título no podía ser porque allí había cacofonía. Le discutí, dije que lo que había era aliteración. Y hubo que cambiarle el título.

Cacofónico y todo, pero tenía sentido ese título

- Claro, los títulos y los epígrafes son partes del texto, son muy relevantes.

El poeta tradicional tenía un ritmo cadencioso, porque pensaba en una realidad armónica. Pero hoy, cuando te percatas de que la realidad también tiene ruidos poco agradables, a veces irritantes, si el poema o el texto quieren representarlo tienen que considerar esa desarmonía.

- Allí está *Trilce*. Cacofónico hasta el límite. Y Vallejo constantemente te está diciendo que está haciendo cosas a propósito, con todo lo que suene mal. Y lo hace porque le da la gana.

*Eso nos permite hablar de otro autor que admiras. César Vallejo, sobre toda esta obra, **Trilce**, de la que has escrito un enjundioso ensayo, aún inédito.*

- *Cuatro Cuartetos*, de Eliot es una maravilla, pero lo que se me quedó en la piel fue *Tierra Baldía*. Igualmente ocurrió con toda la poesía de Vallejo, sobre todo *Aparte de mí ese cáliz* y *Poemas humanos*, que es cuando Vallejo empieza a tener y a ofrecer respuestas, porque en *Trilce* no hay ninguna. Todas son unas antirrespuestas. Todo ese juego formal de *Trilce* me impactó. Leí *Tierra Baldía* y terminé escribiendo “Morgan, el sanguinario”. Después que regresé de Estados Unidos, luego de haber hecho el postgrado, andaba con el grillito de *Trilce*. Tenía un bojote de años de formación en teoría, más lo que vi por allá por Estados Unidos, empiezo a volverme a meter en *Trilce* y descubro un mundo de posibilidades con la palabra. Esa fue otra segunda marca. Y si te pones a leer mi poema “Vivo en la ciudad”, encontrarás que es un homenaje a Vallejo, completo. Con todas esas posibilidades de ambigüedades y construcciones. Y cómo puedes decir con un mismo enunciado cuatro cosas, puede que a lo mejor nadie entienda ninguna de las cuatro. Las cuatro están ahí, y de repente sacas una y tienes que tener conciencia de que estás sacando una dentro de un cuarteto y si descubres que esa frase de Vallejo escrita con esas sonoridades y con esa grafía dijo lo que tú dijiste, tienes que dejar constancia de que todavía hay por lo menos tres posibilidades de ser dichas al mismo tiempo; y esa posibilidad de la palabra me fascina. No contribuye de ninguna manera a dar un discurso que se entienda, pero sí la posibilidad maravillosa de dar cuatro a la vez. Que depende de si es jueves y estás triste. Oyes una. Y después lees otra, y descubres que donde estaba Vallejo hablando de su tristeza de niño huérfano, que además perdió un angelito, de alguien que está planteando un Cristo en la misma frase, un Cristo que no tiene nada que ver con el Evangelio, donde también puede detectar si agarras los mismos acordes, allí está la conquista de Perú. Y a lo mejor hay más cosas. Yo lo que trato es ver si logro medio hacer esas cosas.

Nicaragua, un libro frustrado

¿Qué quedó en tu literatura de la experiencia en Nicaragua.

- Un libro frustrado. Mi presencia allí sí fue distinta. Porque sí fui a Nicaragua. A España fui porque me exiliaron y a Estados Unidos fui por mi postgrado. Quise ir a Nicaragua como voluntario. Sentía que las baterías revolucionarias se me estaban como apagando. Militaba en la Liga Socialista, pero necesitaba un champucito de una revolución. Y me dije, esta es de nosotros; como que va para lejos. Y me conseguí con algo bien distinto allí. Fui por un año y estuve cuatro meses. No aguanté la mecha. Soy muy mal héroe. Cuando la vaina se pone muy jodida, salgo corriendo. Me vine. Más bien necesité la poca carga que quedaba para entender lo que ya se veía venir. A veces digo cosas que son impropiedades políticas. La revolución nicaragüense, esta de revolución tiene muy poco. De revolución socialista, que era lo que yo necesitaba. Lo que vino después que regresé fue la derrota electoral. Quería hacer una cosa así como la que hizo Orlando Araujo cuando fue a Nicaragua. El de él fue un libro bellissimo. En todos los sentidos. Fue una poetización de una revolución. Uno sabe que en una revolución por muy en su cresta que esté, pasan cosas que hay que no ver. Y Orlando vio las que quiso ver, las que necesitaba ver. Repito, es un libro muy hermoso. Pero no podía sacar ese libro de los libros. Tenía que ir a Nicaragua. Era una revolución que padecía aquel cerco terrible. Nosotros ahora estamos recibiendo la amenaza, pero allá los Nicas sabían de qué se trata cuando los gringos dicen que se van a meter. Aquí toda la injerencia que han tenido es un juego de muchachos, comparada con la que han tenido en ese país. Escribí un solo poema de ese libro. Lo publiqué en la revista *Tropel de Luces*. Es un poema derrotado. Tiene un final ambiguo. La ambigüedad por si es que hay un futuro.

De manera que la literatura te ha servido más para hacer literatura que la propia vida.

- Da la impresión de que sí, ¿verdad? No. Pero la vida es la que decide lo que escoges y dejas de escoger. Algo de la vida real, del vivir... hay. Espero que haya. Porque también he leído mucha superchería. Se producen textos que tienen mucho de libros, pero que no son sino eso. La gracia estaría en que uno haya logrado agarrar todo: la teoría literaria, la lectura, la vida y difundirla.

Grima con las consignas

¿Alguna vez te leíste a Marx?

- Tampoco me he leído a István Mészáros. Lo he traducido. Todo tipo de filosofía es para mí prácticamente ilegible. Doy por descontado que Marx es bueno. Y explicaciones como las de Mészáros, cuando las entiendo, me ayudan a pensar que por allí van las cosas. Pero tampoco entiendo a Sartre y sin embargo estoy completamente convencido de su posición ante la vida y ante la revolución. Sartre es bastante más revolucionario de lo que se pensaba.

¿Te ha servido el marxismo para escribir literatura?

- No.

¿Ni siquiera para parodiarlo?

- No, yo parodio a los marxistas parodiables, que abundan enormemente. Una de las cosas que me ponen los pelos de punta es la consigna. Por cierto, hay un resurgimiento de la consigna por la consigna misma que me irrita.

¿Sí. La política ha sido sustituida por la consigna.

- Y eso no es válido ni en literatura.

Hannah Arendt alerta sobre el peligro de la desaparición de la política.

- Sí. Por cierto que Hannah Arendt me cae mal. No la he leído. Mészáros me reforzó esa visión. Ella es una pilla. Fíjate si será fácil el argumento, que Mészáros me convenció: ella le atribuye una serie de atributos negativos a Marx, que Marx no tuvo. Eso del determinismo económico, es absolutamente y totalmente falso. Solo que como ella escribe como escriben los filósofos, tú puedes terminar convenciéndote. Fíjate, un carajo que inventa la dialéctica, y que hace de ella la columna vertebral de su razonamiento, cómo coño va a ser dogmático. Por cierto, la dialéctica es bastante ambigua. Marx jamás fue absolutista. Y allí es donde sí estaba Chávez equivocado. Por ejemplo, en relación con el pensamiento de Bolívar, - y en eso tiene razón Elías Pino,

muy lejano a mi ideología- habría que preguntarse de cuál de los pensamientos hablamos. Porque afortunadamente él no pensó todo idéntico. Hay un Bolívar de la Carta de Jamaica que no es el Bolívar del final. Tampoco lo fue Chávez. No es el mismo Chávez, que al comienzo de su primer período hablaba de la tercera vía y su guía era Tony Blair. Él termina sus últimos días no solo siendo marxista sino que sus Golpes de Timón, son Mészáros puro. La consigna te elimina esas posibilidades de los matices. Y todo termina siendo absoluto, indiscutible.