

Hoy empezó hace diez mil años y mañana se está escribiendo ahora.
Una entrevista con Carlos Fuentes

María Coira y Carlos Hudson¹

En 2007, Carlos Fuentes visitó la ciudad de Mar del Plata, invitado a participar del Coloquio IDEA. Tomado contacto con el escritor, concedió una entrevista a la Dra. María Coira (UNMdP) y al Prof. Carlos Hudson (UNMdP-CONICET), quienes desayunaron con Fuentes en el Hotel Alvear de Buenos Aires. Algunos pasajes de aquella conversación se transcriben aquí.

María Coira (MC). Bueno, en el marco de toda la incentivación que ha habido de la democracia en adelante hacia los posgrados en nuestras carreras, que eran una tradición acá en la Argentina en las Ciencias Naturales pero no así en las Humanidades, hice una maestría y un doctorado en Letras. En las Humanidades, algunos hacían el doctorado y en algunos casos era como la culminación de una carrera. En las últimas décadas se empezó a imponer el modelo norteamericano más bien de hacer todo: el profesorado, la licenciatura, la maestría, los posgrados... Bueno, en este marco, escribí una tesis de maestría sobre *Terra Nostra*.

Carlos Fuentes (CF). ¿Es tan larga como la novela? Tengo algunas tesis sobre *Terra Nostra* que son más largas que la novela... Hay alguna que suma tres tomos (*risas*).

MC. ¡Ay, ay! ¡Qué espanto! No, ésta no es más larga que la novela.

CF. Cuánto me interesa, gracias. Porque... uno quiere todos sus libros ¿no?, pero bueno, la novela que más me gusta es *Terra Nostra*, pues es la que más tiempo me tomó, la que más me comprometió: comprometió mi tiempo, comprometió mi amor, comprometió mi ideología. Me pasé diez años trabajando para la novela. No es que la despaché, digamos, en dos años ¿no? Para esta tomé, incluso, una beca.

MC. Y después, para la tesis de doctorado la retomé, retomé ese trabajo e incorporé *Gringo Viejo* junto con novelas de otros autores, todos mejicanos: Sergio Pitol, José Emilio Pacheco, Fernando del Paso, Homero Aridjis. ¿En qué marco? En el de la llamada “Nueva novela histórica”, “Nueva narrativa histórica”, que se publicaba durante la década de 1980 ¿no? Y, dentro de ese recorte está *Gringo Viejo*. Pero *Terra Nostra* aparece recuperada como una bisagra. Es una hipótesis que le surgió a Tomás Eloy Martínez en una conferencia que dio acá, hace algunos años, en Buenos Aires, y que tomaba *Terra Nostra* como una bisagra entre las poéticas del tenor de *Rayuela*, digamos, centradas en una experimentación con el lenguaje y la soberanía de la palabra, y de esta nueva vuelta de

¹ María Coira. Dra. en Letras. Profesora asociada en el área teórica, carrera de Letras, UNMdP. Contacto: macoira@gmail.com; Carlos Hudson. Profesor en Historia. Becario del CONICET. Contacto: chudson@mdp.edu.ar.

tuera hacia la referencia, hacia la historia que se da en los ochenta; *Terra Nostra* era esa bisagra: tiene toda la experimentación lingüística y aparte es impresionantemente intertextual. Hay gran trabajo en muchos sentidos; no sé si trabajaste en archivos o con apoyo de historiadores. ¿Cómo fue que desarrollaste todo esa experiencia intertextual?

CF. Bueno, me metí en el *British Museum* y en la Biblioteca del Congreso, en Washington. Tuve que hacer mucha investigación porque si yo escribo una novela contemporánea y describo un traje, digo simplemente “una corbata amarilla”, tú sabes; sin embargo, aquí, tuve que estudiar cómo se criaban los azores, las municiones que llevaban los cañones, los tipos de caballos, todo. Tuve que tomar cursos de historia, de matemática. Me llevó años porque no acababa nunca. Eso es lo malo de escribir una novela con algún tipo de apoyo histórico. ¡Hay que investigar mucho! Para lo otro no hay que investigar nada...

Carlos Hudson (CH). ¿Y qué le parece el resultado de tanto esfuerzo?

CF. Yo estoy contento del resultado, pero fue muy difícil ¿sabes? ¡Muy arduo!

MC. Lo que a mí realmente me motivó muchísimo es que esto se nota –toda tu investigación-, pero, al mismo tiempo hay un intenso trabajo literario. No se trata de una transcripción, una liviana ficcionalización de hechos que ya los historiadores han narrado, sino que hay condensaciones, desplazamientos... Felipe II y Carlos V son el mismo rey, La Celestina es un personaje; es decir, todo el juego que hay con la literatura e incluso con escritores que forman parte del texto es de extrema complejidad. En algún sentido, en este aspecto de la dificultad, es una novela barroca ¿no?

CF. Muy barroca. Digna del Barroco. Leí un ensayo muy bueno de un historiador inglés, John Elliott, no te lo pierdas. Es el prólogo a *Terra Nostra* en la edición de Fondo de Cultura Económica.

CH. Se trata del historiador inglés de la *España imperial*, ¿verdad?

CF. Sí, exacto. Ha escrito un prólogo excelente. Pero, claro, tiene muchas críticas indirectas, del estilo “Carlos V no era Felipe II, era su papá” (*risas*). Sin embargo, también señala que ésta es una novela importante para los historiadores porque demuestra que la historia puede ser otra cosa. El sentido, dice, estriba en que la novela se presenta como un teatro de la memoria a partir de las distintas posibilidades de los personajes: el que quedó encerrado en la cámara, el que se vino al nuevo mundo, en definitiva, el mismo personaje en distintas versiones ¿no?, el personaje de Don Juan, las múltiples versiones de Jesucristo, es decir, lo que señala es, en ese prólogo, sí, me parece que está hablando de las formas del Barroco. Además, Elliott es un escritor muy bueno, es el gran historiador de la España del imperio de los Austrias, también busca algo más allá de lo histórico en la novela, es una forma de leer México también. Había un crítico mexicano que dijo: ¿cómo pretendes hacer una novela mexicana? si no pasa en México, los personajes no son de aquí ¿pero qué tiene de mexicana esta novela? Y yo creo, en ese sentido, que mucho.

MC. Precisamente, la parte de los Austrias es una de las que más me motivó, porque están trabajados ciertos tópicos desde un lugar diferente al que estamos habituados. Nosotros estamos habituados a cierto exotismo para el europeo desde lo latinoamericano. Y, de repente, toda esa reposición de las cacerías, el arte de la cetrería, los azores, contemporáneos unos personajes de otros, pero que, con el correr del tiempo, en nuestra cabeza algunos son más lejanos que otros. No vemos como contemporáneas estas experiencias imaginariamente, ¿no? Entonces, en ese sentido, todo lo que hace a ese mundo de los azores es un mundo alejado de nosotros. Un mundo conocido es el mundo del descubrimiento, digamos; sin embargo, está trabajado como exótico desde una mirada americana, a mí me fascinó esa operación, me pareció muy interesante.

CF. Desde luego, sí, me parece que la cultura nuestra, que tiene tantas aportaciones diferentes, no es una cultura totalitaria y única, no se caracteriza por poseer una impronta única, compacta, latinoamericana; no es cierto: venimos de fenicios, griegos, romanos, latinos, ibéricos, godos, visigodos, aztecas, mayas, incas, mexicanos; es como un viento, América Latina. Y el norte va a ser como nosotros. Y sí, qué remedio ¿no? Es la fuerza migratoria. Ellos tienen tanto miedo a la inmigración que hay intercambio libre de mercancía, de dinero, pero de trabajadores, no. Eso es lo que quieren hacer. Pero no les van a poder detener, y van a acabar teniendo miles de latinoamericanos más, y espero que así sea.

CH. Leí un artículo que salió esta semana en *La Nación*, hablando del tema de las utopías, y de las promesas, de las opciones políticas y de la importancia que esto tiene en el ámbito social. Y lo cotejé con los comentarios que salieron... (¿vio que en las páginas web de los diarios los lectores hacen comentarios?); se generó un debate poco interesante pero muy feroz en torno a un comentario que usted hacía sobre Chávez. En la misma Página Web de *La Nación*, a continuación del artículo que publicaron de la entrevista a Ud., salía el comentario del público, de los lectores. En realidad, no dicen nada: “no, que este tipo está equivocado, que dice pavadas”; se discutían entre ellos: “no, callate burro, vos qué sabés, si este Chávez es así”, “no, si Chávez es así”. Esos comentarios vacíos me llevan a pensar que no hay lugar para las utopías y comparto con Ud. esa visión de que la utopía está muy vacía de seguidores, y, sin embargo, ocupa un espacio muy importante en el discurso no sólo político sino social.

CF. Claro, porque hay que hacer promesas. No hay política sin promesas. Si no, ¿de qué habla un político si no va a hacer promesas? No ha habido ningún político que hable de la realidad. Van prometiendo cosas casi siempre; luego no se cumplen y entonces cambian de gobierno. Está bien. Pero... los escritores están para corregir, para criticar, para decir no. No para aplaudir y halagar y hacer promesas. Por eso escriben novelas y operan en otra vida, otra realidad, en otra posibilidad también; y toman un sentido crítico, de crítica de la realidad; pero no hay novelas conformistas, no hay novelas que aplaudan. La novela es un elemento de crítica. Y una sociedad necesita crítica, todo el tiempo, porque si no se duerme; se conforma y se duerme.

MC. Hablando de esto, ¿cómo ves el panorama actual del mundo de lo que se llama un *intelectual*? Creo que es, en un buen sentido, un nombre que se te puede poner a vos.

CF. Lo que a mí me entusiasma mucho es la abundante calidad de los escritores nuestros, de la América Latina. Desde luego, están los escritores del pre boom y del boom, Borges, Cortázar, Lezama, Carpentier, Asturias. Pero ahora en cada país hay cinco o seis buenos escritores; hay, pues, muchísimos escritores buenos en toda América Latina, y es muy impresionante, es un gran cambio. Hay gente que está creando a contrapelo, en cierto modo, porque se habla de la muerte de la novela y que no se puede competir con la información visual, con el mundo de la imagen. Sin embargo, yo veo que se escribe más y más ahora, que se escribe, se escribe ¿verdad? Y muy buenas novelas, desde México hasta Argentina y Chile.

MC. Me gustaría saber cuáles son (más o menos) tus diez mexicanos y tus diez argentinos.

CF. Yo no lo haría por nacionalidad; borraría el elemento nacional para hablar de literatura en castellano y luego literatura mundial. Porque el que escribe en alemán, es alemán, pero también es un escritor mundial. En México tenemos una muy buena generación, que es la generación del Crack: Jorge Volpi, Ángel Palou, Cristina Rivera Garza, un excéntrico, que es Xavier Velazco... Y, luego, veo gente muy buena en Chile: Carlos Franz, que ganó el premio Sudamericana, con una obra muy interesante que se llama *El desierto*; un nuevo autor, Sergio Missana, *El día de los muertos*, novela excelente; Santiago Roncagliolo, en Perú; en Colombia está Juan Gabriel Vásquez, con un relato extraordinario. Y aquí estoy leyendo a dos mujeres: estoy leyendo a Sylvia Iparraguirre, la nueva novela de Sylvia Iparraguirre, una novela muy complicada... y a Matilde Sánchez, *El desperdicio*, esos son los dos libros argentinos que estoy leyendo. Esta novela es excepcional, una novela de las que aparecen de vez en cuando ¿verdad? En fin, no sé si hice bien el panorama.

CH. Conozco sólo a las autoras argentinas.

MC. Sí, hay nombres que no conozco realmente, es para apuntar y empezar a buscar.

CF. Hay una cosa que le reclamo a mis editores. Yo vine al cono sur en 1962, ya sabía lo que se escribía en Uruguay, Argentina, Chile, Perú... todo. Porque estábamos muy informados, muy intercomunicados en aquella época remota. Ahora, con todas las comunicaciones que hay, los escritores se quedan en sus países, no salen: lo que se escribió en Argentina sólo se editó en la Argentina, el chileno en Chile, el mexicano en México ¡Terrible! Yo creo que si no me tomo un avión y viajo al país, no descubro al escritor, no tengo manera. Hay una falta de comunicación muy grave, muy grave para la literatura y para el escritor.

CH. Y eso ¿a qué se debe? ¿A disposiciones del mercado editorial?

CF. Sí, los editores dicen “no vamos a tomar el riesgo”, “el escritor boliviano se queda en Bolivia, que les interese a los bolivianos”, “el argentino en Argentina, etc.”; una limitación brutal para todos los escritores y los creadores también, no conocernos. Si yo me tomo un avión y vengo a Argentina no sé lo que están haciendo en Chile. En el mundo de las letras y la comunicación estamos incomunicados. Una paradoja.

MC. Además de este rol del intelectual, cuando hablabas de la novela como una crítica ¿cómo ves eso en la actualidad? Digo, con todos los efectos de la globalización, todos los ríos de tinta que hablan sobre la posmodernidad y la caída de los grandes relatos... ¿cuál es tu visión respecto de ese murmullo incesante que está sonando?

CF. Bueno, hay algo que es indiscutible y es la palabra, estamos aquí hablando con el elemento de la literatura, la palabra. La literatura es el único arte que tiene que tomar un elemento diario, como la palabra, y convertirlo en arte. Los músicos no tienen ese problema: Bach no se preguntaba qué ruidos hay en la calle, un pintor imagina una realidad. Pero un escritor tiene que trabajar con las palabras, y las palabras son de todos, y se utilizan todos los días: se usan para decir “buenos días”, “pásame el salero”, “te quiero mucho”... ¿Cómo se convierte eso en literatura? El pobre, en la calle, ignora lo de la literatura. Gran problema: es otro lenguaje desde un lenguaje ¿no? ¡Caramba! Y ahí se parte en dos armas que creo que son el lenguaje mismo y la imaginación, cómo se juntan los dos, porque sin imaginación y sin lenguaje no hay literatura. La imaginación y el lenguaje son tanto el derecho como el deber de la literatura, lo que le da la nota de literatura, porque cuando no hay circuito creativo ni en el lenguaje ni en la imaginación, la ideología se apodera de la palabra, un dictador se apodera de ella. Por eso a los dictadores no les gusta la literatura para nada, ellos le dan una importancia a la literatura que nosotros no le damos. Viene un dictador que prohíbe libros y entonces ¿por qué es tan importante para un régimen autoritario prohibir literatura? Por eso: porque está dando comunicación a través del lenguaje, de la palabra y de la imaginación que no. Es increíble la fuerza de la literatura, es un reducto escondido en un rincón, que está con una tablita que dice “aquí hay imaginación” y “aquí hay, hasta la raíz, lenguaje” y “no te pertenece a ti nada más, nos pertenece a todos”, “no nos puedes hacer callar”. Se lucha el poder, se luchan los lenguajes en la prensa, no sólo el poder. A todos los dictadores que hay, la literatura les está diciendo “hay algo más”, hay una posible respuesta, hay una diferencia. No es que hay una función social *inmediata* de la literatura. Yo recordaba anoche cuando Neruda decía “es que cada escritor latinoamericano carga en el cuerpo a su país” y sí, tenemos que darle voz a los que no tienen voz, y tenía razón. En medio de dictaduras atroces, censuras de todo tipo, dar voz. Hoy creo que muchos de los que no tenían voz hace cincuenta años ya tienen voz; está la democracia, que significa que hay prensa independiente, hay partidos políticos, hay una multitud de abogados, una legislatura que debate. Es muy distinto de lo que sucediera con los dictadores de antaño ¿no? De repente, surge el papel del escritor: ya no es tan importante como anota Pablo Neruda, y, sin embargo, siempre hay algo que sólo el escritor puede decir, una zona que sólo el escritor puede explicar y en nombre de todos, porque siempre habrá alguien que no tenga voz y él se la da ¡cuánto de eso se cumple teniendo buenos libros!

MC. Volviendo una vez más a *Terra Nostra*, el trabajo con el tiempo también es muy especial en la literatura de algunos escritores. En tu caso, en *Terra Nostra*, por ejemplo, además de las distintas posibilidades, las distintas historias posibles ¿no? (que no era fatalmente una sola la que debiera haberse cumplido), respecto de la que se cumplió, no está pasada, está acaeciendo aún; y en ese acaecer aún también puede haber instancias; en

cambio, el presente resignificaría el mismo pasado; o sea, que el pasado no está terminado, esa es la idea.

CF. Nunca está terminado. El tiempo nunca está terminado porque no hay más tiempo que el presente finalmente. En el presente recordamos y eso es el pasado. En el presente deseamos y eso es el futuro. Siempre estamos en el presente, todo sucede ahora ¿te das cuenta? Hoy empezó hace diez mil años y mañana se está escribiendo ahora. Y la novela lo hace muy evidente. *La Guerra y la paz* sucede en 1812; pero no, sucede ahora también, el momento en que se lee. Y como yo decía ayer, el próximo lector de *Don Quijote* aun no nace siquiera. Se escribe para el tiempo propio pero se escribe para el porvenir también. Y qué grandes días tendré que estar aún sentado en una mesa del Hotel Alvear de Buenos Aires charlando de *Don Quijote* ¿a quién se le pudo haber ocurrido? Y ese es el gran poder de la literatura, yo creo: que es una colaboración del autor y del lector, y el lector es coautor, finalmente, del libro; a menos que el libro exponga una rareza. Basta con que haya un lector para que ya exista esta relación: uno. Tocabas un tema interesante que es el tiempo, porque, bueno, yo siempre he dicho “ha habido un tiempo sin novela; lo que nunca ha habido es una novela sin tiempo”. Pero también el tiempo en la novela, el hecho esencial de la novela está en cómo maneja el tiempo y cómo lo radica en un costado de la literatura que es lo que es ahora el periodismo. El periodismo tiene que referirse a los hechos de la actualidad y las páginas siempre luego se vuelven amarillas muy pronto ¿no?; van a la hemeroteca y después la leen los historiadores que quieren saber a quién asesinaron el catorce de octubre de mil novecientos veintiuno; bueno, está bien. Pero la novela va más allá de eso: la novela no se vuelve amarillenta, salvo novelas hechas para vender, que son malas. Yo recuerdo mucho... bueno, una comparación del año treinta y tres: había una novela de gran popularidad en Estados Unidos, una novela histórica, de un autor que se llama William Herbey Allen, *Anthony Adverse, Las adversidades de Anthony*. Bueno, allí había una intriga, en la época napoleónica, amores, sexo, conspiración, todo, todo hecho para vender, fue un gran best seller... el mismo año en que se publicó *Absalom Absalom*. En algún lugar existirá hoy ese libro, y no sé si han oído hablar de ese autor. Herbey Allen fue un escritor de novela histórica muy popular en Estados Unidos de esa época, es un libro colosal,² que tuvo una película, y era leída ávidamente; no importa, fue todo, y quedó. *Absalom Absalom* es una novela que vendió mil ejemplares; cuando salió, vendió ochenta, nada más; quién lo habría dicho. El editor se quedó “¡Ay! ¡Qué poco vende este Faulkner!” (risas).

CH. ¿Y cómo se relaciona con la contraparte de eso que viene a ser el canon literario? ¿El canon es, como dicen ciertos críticos, una imposición de una elite opresora... o es, como dice Harold Bloom, “democrático” por cuanto está legitimado por las generaciones?

CF. Bueno, tiene en cierto modo razón. El canon se va haciendo. El canon no está preestablecido. Digo, antes del *Quijote* nadie imaginaba esa novela inimaginable. Y llega la novela y transforma el género mismo y establece una fecha, la publicación del *Quijote* y bueno, eso forma un canon. Todos dirían que el *Quijote* es toda la novela moderna. No sé si llamarlo de canon, más bien yo me refiero siempre a dos conceptos, en fin, que son

² Hasta donde sabemos, el texto no ha sido traducido al castellano. Consta de más de 1200 páginas. La película a la que se refiere Fuentes es de 1936, dirigida por Merbyn LeRoy.

creación y tradición. Yo creo que no puede haber creación si no se apoya en una tradición previa, pero tampoco puede haber tradición si no hay una creación nueva que la alimente. Es, más que hablar de canon, que es un poco asfixiante (*risas*). Yo diría que estamos hablando de la tensión entre creación y tradición. Constantemente hay creación de nuevas obras; y obras que no aportan nada ni a la tradición ni a la creación se van yendo, se van, como esa novela histórica de Allen; tuvo un sentido tan popular y no nos ha transmitido nada, podría no haber existido. Son como sucedáneos del melodrama, sin quererlo. Melodrama es como el drama pero sin humor, no sabes si es argentino, mexicano o qué, me río y lloro. De modo que la creación literaria está estrechamente ligada a la tradición literaria. Y por eso los libros no mueren, y por eso hoy se puede leer *La Guerra y la Paz* como si se hubiera escrito tan sólo una mañana y el dato histórico de 1812 y la invasión napoleónica a Rusia, muy interesante, pero es secundario finalmente. De hecho, Tolstoi no lo escribió contemporáneo a los hechos sino mucho más tarde. 1984 ya pasó, y la novela de Orwell ahí sigue; no importa si pasó 1984, *1984* sigue siendo una novela importante, literariamente. Ese es el poder de la literatura: escapa a los calendarios, escapa a cualquier intento de interceptarla y definirla demasiado; es un juego muy libre, y crea su propio canon, constantemente. No es que no haya un canon establecido, se está haciendo en esta relación entre tradición y creación.

MC. El caso de un escritor, como es el tuyo, que también has escrito ensayos sobre, por ejemplo, el *Quijote*, sobre la novela latinoamericana... *Tiempo mexicano* y esos dos libros de ensayos sobre la historia reciente viendo las perspectivas del futuro inmediato, ¿cómo se da desde el deseo, desde el hacer, tu relación con esas escrituras diferentes? Es decir, también me da la impresión de que es el mismo escritor (no es que crea que esté loco ni sea un cínico) sino el mismo escritor que está describiendo cómo los indios pintaron ciertas imágenes en dos contextos de escritura, en *Tiempo mexicano* y en *Terra Nostra*. No hay tantos casos de escritores que escriban novelas y que también escriban ensayos o que también acerquen un punto de vista teórico. Quisiera saber cómo te observás escribiendo en esos distintos géneros, con la escritura.

CF. A mí me gusta hacer un universo, cuando se escribe una novela, cuando se escribe un ensayo. Cuando un escritor entiende el lenguaje indirecto (todos) no se resiste ni al menor procedimiento. Yo no escribo poesías, porque me avergüenzo demasiado, pero realmente uno quiere todo lo que escribe, porque es lenguaje. Y en ese sentido yo me siento muy cómodo pasando de un género al otro, no tengo problema. Sé que para otros eso es muy difícil, es como la diferencia entre hablar y escribir: hay gente que escribe mucho pero no sabe hablar y gente que habla mucho pero no sabe escribir (*risas*). Pero yo lo siento de una manera muy natural, depende de la economía natural del escritor, de la cual tú decías; para mí es escribir como lo mismo ensayo que literatura; no tengo ningún trauma pasando de un género a otro... es muy muy natural. Y, como dices, hay temas que son tratados de manera diferente. En un ensayo yo tengo que tratar con una cierta lógica un tema, que en literatura me puedo disparatar completamente, lo puedo desbaratar o lo que sea, darle veinte mil vueltas, que la literatura me lo permite; es un acto de la creación. Y después, en un acto de la comunicación pública, como es el periodismo, tengo que aprender a “me copio y raleo”. En la novela tienes que meter la cosa artística, en cambio, en el periodismo no tanto, el lector es más pasivo. En la novela se requiere otra actitud.