

Entrevista a Gabriel García Márquez por *El Manifiesto* (1977)*

El otoño es autobiográfico. Primera parte: las fuentes**

A continuación presentamos la primera parte de la entrevista concedida por Gabriel García Márquez a *El Manifiesto*. Dentro del debate en curso sobre la narrativa colombiana, sus planteamientos contribuirán, sin duda alguna, a proporcionar elementos para un mejor conocimiento de la realidad literaria del país.

El Manifiesto: Es una versión generalizada entre los críticos que careces de formación literaria, que escribes únicamente sobre la base de tus experiencias personales, de tu imaginación. ¿Qué nos puedes decir al respecto?

(Los ojos de García Márquez se iluminan. Como si hubiéramos apretado un botón oculto, el personaje —que inevitablemente trae a la memoria la figura de Quinn en el papel de Zorba el Griego— se deja venir en un torrente de risa, gestos, gritos, palabras. La palabra del conjuro había sido pronunciada. Tocamos su talón de Aquiles: la literatura.)

Gabriel García Márquez: Sí. Tal vez he contribuido, con mi mamadera de gallo, a crear la idea de que no tengo formación literaria, que escribo únicamente sobre la base de mis experiencias, que mis fuentes

son Faulkner, Hemingway y otros escritores extranjeros. Poco se sabe sobre mi conocimiento de literatura colombiana. Sin lugar a dudas, creo que mis influencias, sobre todo en Colombia, son extraliterarias. Creo que más que cualquier otro libro, lo que me abrió los ojos fue la música, los cantos vallenatos. Te estoy hablando de hace muchos años, de hace por lo menos treinta años, cuando el vallenato apenas era conocido en un rincón del Magdalena. Me llamaba la atención, sobre todo, la forma como ellos contaban, como se relataba un hecho, una historia... con mucha naturalidad. Después, cuando el vallenato se comercializó, importó más el aire, el ritmo... Esos vallenatos narraban como mi abuela, todavía lo recuerdo. Después, cuando comencé a estudiar el Romancero, encontré que era la misma estética. Todo eso lo volví a encontrar en el Romancero.

EM: ¿Por qué no hablamos de música?

GGM: Sí, pero después, y no para publicar... No; no es que no se pueda hablar de la música. Es que me meto en un rollo que no acaba nunca. Es algo muy íntimo, todavía más secreto cuando la gente con que uno habla sabe de música... Para mí, música es todo lo que suena. Y cambio mucho... Bartok, por ejemplo, que es un autor que me gusta mucho, en la mañana es jodido de oír. Se entra más fácilmente por Mozart en la mañana. Pero después, tranquilamente... Tengo todo lo que tú quieras. Tengo todo Daniel Santos, Miguelito Valdés, Julio Jaramillo y todos los cantantes que están tan desprestigiados entre los intelectuales. Es decir, yo no hago distinciones. Sí hago distinciones, pero reconozco que todo tiene su

* El periódico bogotano *El Manifiesto. Quincenario Socialista* publicó esta entrevista en tres partes, entre septiembre y octubre de 1977.

** *El Manifiesto. Quincenario Socialista* (Bogotá), 8 a 23 de septiembre de 1977.

valor. En lo único que soy omnívoro es en materia musical. De alguna manera oigo no menos de dos horas diarias de música. Es lo único que me relaja. Lo único que me pone en mi tono... Y paso por etapas de toda clase. Dicen que uno vive donde tiene sus libros; pero yo vivo donde tengo mis discos. Tengo más de cinco mil.

¿Quién de ustedes oye música? Así, ¿como un hábito? ¿Tú? ¿Pero desde cuándo? ¿Hasta dónde puedes llegar? Por ejemplo, ¿tú llegas a la Orquesta Casino de la Playa? ¿Sí?... ¿Miguelito Valdés y la Casino de la Playa es una referencia para ti?

EM: Sí, claro.

GGM: ¿Y a partir de ahí los boleros?

EM: Sí. Daniel Santos del año cuarenta.

GGM: ¿Con el Cuarteto Flórez?

EM: ¡Sí!... *La despedida, En la serranía...*

GGM: Ese es el origen de la salsa, la Casino de la Playa. El pianista era Saccas, famosísimo por sus solos llamados "montunos". Este pleito lo he tenido con los cubanos. Es un pleito muy viejo, sobre todo con Armando Hart... ¡Oye! ¿Eso no está andando?

EM: Sí... Está andando.

GGM: ¡Apálgalo! Mi formación literaria fue básicamente poética, pero de mala poesía, ya que solo a través de la mala poesía se puede llegar a la buena poesía. Comencé por eso que se llama poesía popular, la que se publicaba en almanaques y en hojas sueltas; algunas de ellas tenían influencia de Julio Flórez. Cuando llegué al bachillerato, empecé por la poesía que venía en los textos de gramática. Me di cuenta que lo que más me gustaba era la poesía y lo que más detestaba era la clase de castellano; de gramática. Lo que me gustaba eran los ejemplos; había sobre todo ejemplos de los románticos españoles, que era lo que estaba, probablemente, más cerca de Julio Fló-

rez: Núñez de Arce, Espronceda. Después, los clásicos españoles. Pero la revelación es cuando uno se mete de verdad en la poesía colombiana: Domínguez Camargo. En ese tiempo se daba primero literatura universal. ¡Era horroroso! No había acceso a los libros. El profesor decía que eran buenos por esto o aquello. Mucho tiempo después los leí y me parecieron formidables. Me refiero a los clásicos. Pero eran formidables no por lo que decía el profesor, sino por lo que pasaba: Ulises amarrado al mástil para no sucumbir ante el canto de las sirenas... Todo eso que pasa. Después se estudiaba literatura española, y solamente en sexto de bachillerato, literatura colombiana. De manera que cuando llegué a esta clase sabía más que el profesor. Fue en Zipaquirá. No tenía nada que hacer y para no aburrirme me metía en la biblioteca del colegio; allí estaba la Biblioteca Aldeana. Me la leí, ¡toda! Desde el primero hasta el último tomo. Leí *El Carnero*, las memorias, las reminiscencias... ¡Lo leí todo! Por supuesto, cuando llegué al sexto de bachillerato sabía más que el profesor. Allí me di cuenta que Rafael Núñez fue el peor poeta del país... ¡El himno nacional!... ¿Te imaginas que la letra del himno nacional fue escogida porque era una gran poesía de Núñez? Que hubiera sido primero himno, la cosa se podría pasar, pero lo que produce horror es que fue escogida para himno porque era poesía. En cuanto a la literatura, la costa no existía.

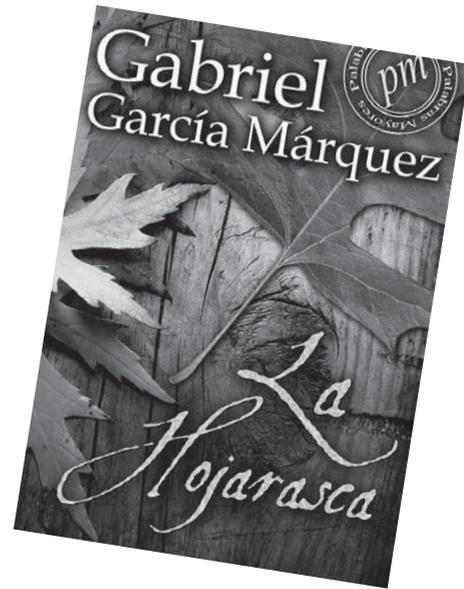
Cuando la literatura se separa de la vida y se encierra en las tertulias, entonces aparece un bache que entra a ser llenado por los paisas... Los paisas salvan la literatura; la salvan cuando se volvió retórica.

A los veinte años ya tenía una formación literaria que me bastaba para haber escrito todo lo que he escrito. No sé cómo descubrí la novela. Creía que lo que me interesaba era la poesía... No sé. No recuerdo cuándo me di cuenta que era la novela lo

que necesitaba para expresarme. Ustedes no se imaginan lo que era el acceso a los libros para un estudiante costeño becado en Zipaquirá. Tal vez *La metamorfosis* de Kafka fue una revelación. Fue en 1947. Tenía 19 años. Estaba haciendo primer año de Derecho. Recuerdo la primera frase. Dice exactamente así: “Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontrose en su cama transformado en un monstruoso insecto”. ¡Coño! Cuando leí eso me dije: ¡Pero así no vale!... ¡Nadie me había dicho que eso se podía hacer!... Porque si esto se puede hacer... ¡Entonces yo puedo!... ¡Coño! Así narraba mi abuela... Las cosas más insólitas, con la mayor naturalidad. Y al día siguiente empecé, pero así, al día siguiente a las ocho de la mañana, a tratar de saber qué carajo se había hecho en novela desde el principio de la humanidad hasta mí. Entonces agarré la novela en un orden riguroso, digamos desde la Biblia hasta lo que se estaba escribiendo en ese momento. A partir de entonces, durante seis años, no hice absolutamente nada más que estudiar literatura yo solo. Dejé de estudiar y dejé todo. Empecé a escribir una serie de cuentos que eran totalmente intelectuales. Son los primeros cuentos publicados en *El Espectador*.

El principal problema que tenía cuando empecé a escribir esos cuentos era el de los temas. Sobre qué escribir. Pero después del 9 de abril, cuando me quedé sin nada, con lo que tenía puesto, me fui para la costa, y empecé a trabajar allá, en un periódico. Entonces los temas comenzaron a atropellarme. Empecé a encontrarme con toda una realidad que había dejado atrás, en la costa, que no la podía interpretar por falta de formación literaria. Esa fue la primera atropellada, de tal forma que escribía como con fiebre.

Le tengo un gran cariño a *La hojarasca*. Inclusive una gran compasión a ese tipo



que la escribió; lo veo perfectamente: es un muchacho de veintidós, veintitrés años, que cree que no va a escribir nada más en la vida, que es su única oportunidad, y trata de meterlo todo, todo lo que recuerda, todo lo que ha aprendido de técnica y de malicia literarias en todos los autores que ha visto. En ese momento ya estaba poniéndome al día, estaba en los novelistas ingleses y en los norteamericanos. Y cuando los críticos empiezan a encontrar mis influencias en Faulkner y de Hemingway, lo que encuentran —no les falta razón, pero en otra forma— es que cuando estoy enfrentado a toda esa realidad, en la costa, y empiezo a vincular mis experiencias literariamente, me encuentro que la mejor forma de contactarlo no es la de Kafka... No es la de... Me encuentro que el método es exactamente el de los novelistas norteamericanos... Lo que encuentro en Faulkner es que él está interpretando y expresando una realidad que se parece mucho a la de Aracataca, a la de la zona bananera.

Lo que ellos me dan es el instrumento... Releyendo *La hojarasca*, encuentro exactamente las lecturas que tenía esa

obra... ¡Pero así, así!... Se ven como espuma que se puede quitar con la mano... Es cuando dejo todos esos cuentos intelectuales que había atrás, cuando me doy cuenta que era en las manos, era en todos los días, era en los burdeles, era volviendo a los pueblos, en las canciones... Justamente, vuelvo a encontrar los cantos vallenatos. Entonces conocí a Escalona, fíjate: empezamos a trabajar. Escalona y yo trabajamos un poco juntos. Hacíamos unos viajes del carajo por La Guajira, donde había experiencias que me vuelvo a encontrar ahora con una absoluta naturalidad. Hay un viaje de la Eréndira que es un viaje que hice por La Guajira con Escalona... No hay una sola línea, en ninguno de mis libros, que no pueda decirte a qué experiencia de la realidad corresponde, a qué experiencia mía o qué referencia tiene con la realidad concreta. ¡Pero no hay un solo libro! Y eso un día, con más tiempo, lo podemos comprobar, podemos ponernos a jugar a esto, a decir: esto corresponde a tal cosa, esto a tal otra; y recuerdo el día y todo, exactamente...

EM: Sería interesante hacer eso con *El otoño*.

Es cuando dejo todos esos cuentos intelectuales que había atrás, cuando me doy cuenta que era en las manos, era en todos los días, era en los burdeles, era volviendo a los pueblos, en las canciones...

GGM: Con *El otoño* es con el que más lo puedo hacer, porque *El otoño* es un libro totalmente cifrado...

EM: Volviendo a lo de tus influencias, dentro de tu formación literaria, ¿qué significó el Grupo de Barranquilla?

GGM: Fue lo más importante. Lo más importante porque cuando estaba acá en Bogotá, estaba estudiando la literatura de manera, digamos, abstracta a través de los libros. No había ninguna correspondencia entre lo que estaba leyendo y lo que había en la calle. En el momento en que bajaba a la esquina a tomarme un café, encontraba un mundo totalmente distinto. Cuando me fui para la costa forzado por las circunstancias del 9 de abril, fue un descubrimiento total: que podía haber una correspondencia entre lo que estaba leyendo y lo que estaba viviendo y lo que había vivido siempre. Para mí, lo más importante del Grupo de Barranquilla es que yo tenía todos los libros. Porque allí estaban Alfonso Fuenmayor, Álvaro Cepeda, Germán Vargas, que eran unos lectores desafortunados. Ellos tenían todos los libros. Nosotros nos emborrachábamos, nos emborrachábamos hasta el amanecer hablando de literatura, y esa noche estaban diez libros que yo no conocía, pero al día siguiente los tenía. Germán me llevaba dos, Alfonso tres... El viejo Ramón Vinyes... Lo más importante que hacía el viejo Ramón Vinyes era dejarnos meter en toda clase de aventuras, en materia de lectura; pero no nos dejaba soltar el ancla clásica esa que tenía el viejo. Nos decía: "Muy bien, ustedes podrán leer a Faulkner, los ingleses, los novelistas rusos, los franceses, pero siempre, siempre en relación con esto". Y no te dejaba soltarte de Homero, no te dejaba soltarte de los latinos. El viejo no nos dejaba desbocar.

Lo que era formidable es que esas borracheras que nos estábamos metiendo correspondían exactamente a lo que yo es-

taba leyendo; ahí no había ninguna grieta; entonces empecé a vivir y me daba cuenta exactamente de lo que estaba viviendo; qué tenía valor literario y qué no lo tenía; de todo lo que recordaba, de la infancia, de lo que me contaban; qué tenía valor literario y cómo había que expresarlo. Por eso es que tú encuentras en *La hojarasca* que me daba la impresión que no iba a tener tiempo, que había que meterlo todo, y es una novela barroca y toda complicada y toda jodida... tratando de hacer una cosa que luego hago con mucha más tranquilidad en *El otoño del patriarca*. Si pones atención, la estructura de *El otoño* es exactamente la misma de *La hojarasca*: son puntos de vista alrededor de un muerto. En *La hojarasca* está más sistematizada porque tengo veintidós o veintitrés años y no me atrevo a volar solo. Entonces adopto un poco el método de *Mientras yo agonizo* de Faulkner. Faulkner es más..., por supuesto, él le pone un nombre al monólogo; entonces yo, por no hacer lo mismo, lo hago desde tres puntos de vista que son fácilmente identificables porque son un viejo, un niño, una mujer. En *El otoño del patriarca*, ya cagado de risa, puedo hacer lo que me da la gana; ya no me importa quién habla y quién no habla: me importa que se exprese la realidad esa que está ahí. Pero no es gratuito. No es casual que en el fondo siga tratando de escribir el mismo primer libro. Se ve muy claro en *El otoño* cómo se regresa a la estructura, y no solo a la estructura, sino al mismo drama. Y era eso. Fue formidable porque estaba viviendo la misma literatura que estaba tratando de hacer. Fueron unos años formidables porque, fíjate... Hay una cosa que sobre todo los europeos me reprochan: que no logro teorizar nada de lo que he escrito, porque cada vez que hacen una pregunta tengo que contestarles con una anécdota o con un hecho que corresponde a la realidad. Es lo único que me permite sustentar



lo que está escrito y sobre lo que me están preguntando...

Recuerdo que trabajaba en *El Heraldo*. Escribía una nota por la cual me pagaban tres pesos, y, probablemente, un editorial por el cual me pagaban otros tres. El hecho es que no vivía en ninguna parte, pero había muy cerca del periódico unos hoteles de paso. Había putas alrededor. Ellas iban a unos hotelitos que estaban arriba de las notarías. Abajo estaban las notarías; arriba estaban los hoteles. Por \$ 1,50 la puta lo llevaba a uno y eso daba el derecho de entrada hasta por veinticuatro horas. Entonces comencé a hacer los más grandes descubrimientos: ¡Hoteles de \$ 1,50, que no se encontraban!... Eso era imposible. Lo único que tenía que hacer era cuidar los originales en desarrollo de *La hojarasca*. Los llevaba en una funda de cuero, los llevaba siempre, siempre debajo del brazo... Llegaba todas las noches, pagaba \$ 1,50, el tipo me daba la llave —te advierto que era un portero que sé dónde está ahora, era un viejito—. Llegaba todas las tardes, todas las noches, le pagaba los \$ 1,50. ¡Claro! Al cabo de quince días, ya se había vuelto una cosa mecánica: el tipo agarraba la llave, siempre en el mismo cuarto, yo le daba los \$ 1,50...

Una noche no tuve los \$ 1,50... Llegué y le dije: ¡Mire! Usted ve esto que está aquí. Son unos papeles, eso para mí es lo más importante y vale mucho más de \$ 1,50. Se los dejo y mañana le pago. Se estableció casi como una norma. Cuando tenía los \$ 1,50 pagaba; cuando no tenía, entraba... ¡Hola!, buenas noches... y ¡pah!, le ponía el fólder encima y él me daba la llave. Más de un año estuve en esas. Lo que sorprendía a ese tipo era que de pronto me iba a buscar el chofer del gobernador, porque como era periodista me mandaba el carro. ¡Y ese tipo no entendía nada de lo que estaba pasando!

Yo vivía ahí, y por supuesto, al levantarme al día siguiente, la única gente que permanecía ahí eran las putas. Éramos amiguísimos, y hacíamos unos desayunos que nunca en mi vida, que nunca en mi vida olvidaré. Me prestaban el jabón. Recuerdo que siempre me quedaba sin jabón y ellas me prestaban... Y ahí terminé *La hojarasca*.

El problema con todo eso del Grupo de Barranquilla es... Lo he contado mucho... ¡y siempre me sale mal! No alcanzo... Para mí es como una época de deslumbramiento total; es realmente un descubrimiento... ¡No de la literatura!, sino de la literatura aplicada a la vida real, que, al fin y al cabo, es el gran problema de la literatura. De una literatura que realmente valga, aplicada a la vida real; a una realidad.

Era tan consciente de lo que estaba haciendo que me di cuenta que tenía que irme a viajar por el Magdalena, hasta Riohacha, hasta La Guajira. Era exactamente el camino contrario al recorrido por mi familia, porque ellos eran guajiros, eran de Riohacha, y de La Guajira se vinieron a la zona bananera... Era como el viaje de regreso..., como el viaje a la semilla. Lo que tenía metido entre la cabeza era hacer ese camino de regreso porque en él iba encontrando todos los puntos de referencia, todas las cosas que me hablaban mis abuelos: era

todo un mundo que tenía muy nebuloso y que cuando iba llegando a los pueblos, a Valledupar, a La Paz..., iba encontrando: esto es lo que me decían; por esto me contaban eso... Mi abuelo había matado un hombre, y recuerdo que me sucedió la cosa más jodida... Estaba en Valledupar y de pronto se me presentó un tipo altísimo, altísimo, con un sombrero de vaquero así, y me dijo: “¿Tú eres Márquez?” Yo le dije: ¡Sí! Entonces... él se quedó viéndome así... y me dijo: “¡Tu abuelo mató a mi abuelo!”... ¡Y yo me cagué! Yo lo vi así, y no supe qué decir. Entonces él se sentó... Pidió. Yo estaba como instalado, así contra la pared..., y empezó a contarme... Él se llamaba José Prudencio Aguilar... ¡Y no te digo nada más!

Todo era así. ¿Sabes cómo hice para financiarme todo ese viaje que duró mucho más de un año? ¿Cuando estuve vagando de un lado para otro por toda esa región? Al fin y al cabo fue en ese viaje donde encontré todas las raíces de *Cien años de soledad* y de todo... ¡Vendiendo enciclopedias! Vendía la Enciclopedia Utea, y en la Enciclopedia Utea hay libros de medicina. ¡Libros de todo!

Cuando salí de ahí me vine para *El Espectador*. Lo que te quiero decir es que cuando me vine al *Espectador* en 1953, no necesitaba haber leído más, ni haber hecho nada más para escribir todo lo que he escrito. La formación estaba completa. Después he tenido otro tipo de desarrollo. De tipo ideológico, si tú quieres... es otra cosa; es profundizar en la interpretación de todo eso. Pero ya estaba completamente formado. Y llegué a París, y llegué a Europa, y estaba en Europa... ¡Coño! Y yo escribía *El coronel no tiene quien le escriba* encerrado en un hotel de París, y esa vaina tiene todos los olores y tiene los sabores, tiene la temperatura, tiene el calor, tiene todo. Y *El coronel no tiene quien le escriba* está escrito en invierno, con una nieve del carajo afuera y con un frío del carajo en el cuarto y yo

con el abrigo puesto, y esa vaina tiene todo el calor de Aracataca. Porque si no lograba que hiciera calor en el libro no sentía que estaba bien... ¡Cuesta trabajo!

EM: ¿Y de la experiencia como periodista, en cuanto a tu formación literaria, qué nos puedes contar? Por ejemplo, llama la atención *La marquesita de La Sierpe*, pues siendo la crónica de una región del país, parece completamente irreal.

GGM: Es que es irreal. En el sentido que no está comprobado; es decir, no son acontecimientos comprobados, sino contados como si fueran comprobados. Son cosas que se contaban con absoluta naturalidad. No sé si me explico... Es decir..., conozco La Sierpe, estuve en La Sierpe, pero por supuesto no vi el “totumo de oro” ni el “cocodrilo blanco”, ni nada de estas cosas. Pero era una realidad que vivía dentro de la conciencia de la gente; por lo que te contaban no había ninguna duda de que

eso era así. En cierta manera, es un poco el método de *Cien años de soledad*. Y, después, no se puede ser escritor sin trucos. Lo importante es la legitimidad de esos trucos. Hasta qué punto se utilizan y en qué medida.

Recuerdo perfectamente que estaba en México escribiendo, describiendo la subida al cielo de Remedios la Bella, que era un párrafo así. Yo era consciente, primero, que sin poesía no subía. Decía: esto hay que hacerlo subir a poesía..., e inclusive con poesía tampoco subía. Ya estaba desesperado porque era una realidad dentro del libro. No podía prescindir de eso porque dentro del libro esa era una realidad; estaba dentro de las normas que me había impuesto. Porque la arbitrariedad tiene unas leyes rígidas. Y una vez que me las impongo no las puedo violar. No puedo decir ahora que el alfil camina así y después, cuando me conviene, ponerlo a caminar así. Si establecí cómo ca-



minan el alfil y el caballo..., ¡me jodí! Porque haga lo que haga tienen que seguir así. Si no, eso se te vuelve un caos del carajo. Dentro de la realidad del libro, Remedios la Bella subía al cielo; pero ni siquiera con la ayuda de la poesía subía. Recuerdo que era un día en que estaba desesperado, porque estaba trabado en esa vaina; estaba atorado en ella. Salí al patio... Había una negra muy grande y bella que trabajaba en la casa, que estaba tratando de colgar las sábanas en los ganchos esos... y había viento... Y entonces, si la colgaba de aquí, el viento la soltaba de acá... Y estaba completamente loca con aquellas sábanas hasta que no aguantó más y ¡Ah! ¡Ah!..., ¡gritó desesperada!... ¡Envuelta en las sábanas! Y subió... Y eso sucedió con todo.

El otoño es un poema. Segunda parte: los personajes*

Soy un escritor pequeñoburgués. Esa es mi perspectiva; aunque mi actitud de solidaridad sea otra. No sé más del pueblo de lo que he dicho; probablemente sé más, pero es totalmente teórico.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Entonces fue al castaño, pensando en el circo, y mientras orinaba trató de seguir pensando en el circo, pero ya no encontró el recuerdo. Metió la cabeza entre los hombros, como un pollito, y se quedó inmóvil con la frente apoyada en el tronco del castaño [...].

CIENTOS AÑOS DE SOLEDAD

GGM: Estaba previsto desde siempre, desde antes que tuviera en la cabeza *Cien años de soledad*. Siempre supe que había un perso-

naje, un viejo general de la guerra civil, que moría orinando debajo de un palo. Eso era lo que sabía. No sabía por dónde iba a reventar, por dónde iba a salir. Así la personalidad del coronel Buendía se fue formando.

Hubo un momento en *Cien años de soledad* en que pensé que el coronel Aureliano Buendía se tomaba el poder... Y ese hubiera sido el dictador del *Patriarca*. Pero hubiera desbaratado por completo la estructura del libro. Se hubiera vuelto otra cosa. Además, dentro de la trayectoria del personaje, dentro de la realidad del libro, lo que me importaba realmente era que vendiera la guerra, que la vendiera... desde... un punto de vista ideológico, si tú quieres. El tipo no se atreve a seguir peleando por el poder, sino por una serie de vainas, liberales, que se cagaron en todas las guerras civiles del siglo pasado en este país.

Y seguía escribiendo el libro, y de pronto me acordaba que en medio de todas esas cosas tenía un problema guardado; era el coronel Aureliano Buendía haciendo pescaditos de oro. Y no sabía en qué momento tenía que matarlo. Le tenía miedo a ese momento. Probablemente uno de los más duros que he tenido en la vida lo tuve cuando escribí la muerte del coronel Aureliano Buendía... Recuerdo perfectamente... Un día dije: ¡Hoy se jode!... Siempre he querido escribir un cuento que describa minuciosamente cada momento de una persona en un día común y corriente, hasta que se muere. Traté de darle esa solución literaria a la muerte del coronel Aureliano Buendía, pero me encontré con que si seguía por ese camino, se me volvía también otro libro. Por lo tanto descarté esta posibilidad, y seguí dándole vueltas a la muerte del coronel, hasta que... (Golpea en la mesa. Guarda silencio. Se mira las manos y lentamente, muy lentamente, empieza a decir:) Me subí. En uno de los cuartos, arriba, Mercedes hacía la siesta... Me acosté a

* *El Manifiesto. Quincenario Socialista* (Bogotá), 29 de septiembre de 1977.

su lado y le dije: ¡Ya se murió!... Y estuve llorando dos horas.

Pero hay una cosa más curiosa del coronel Aureliano Buendía. Durante cinco años tuve golondrinos. ¿Tú sabes lo que son los golondrinos? No me los pudieron quitar con nada; hicieron toda clase de tratamientos. Fui a Nueva York, me los extirparon, me sacaron sangre de un lado y me la inyectaron en otro, así me hicieron vacunas, toda clase de vainas. Y nunca, durante cinco años, hubo nada qué hacer... Se me quitaban y me volvían a dar. Y entonces cuando estaba escribiendo *Cien años de soledad*, me dio de pronto porque al coronel Aureliano Buendía, que era un personaje al que yo detestaba y he detestado siempre, porque el cabrón, si hubiera querido, hubiera podido tomarse el poder, y no lo hizo por soberbia... Entonces dije: ¿Bueno, qué enfermedad le pongo a este cabrón para que lo joda sin matarlo?... Entonces le puse los golondrinos... Tú sabes que desde el momento en que el coronel Aureliano Buendía quedó con los golondrinos, a mí se me quitaron. Y de esto hace diez años, y nunca más, nunca más me volvieron a dar.

Úrsula

El otro caso es el de Úrsula. Úrsula tenía que morir, en el proyecto original, antes de la guerra civil. Además, dentro de una cronología estricta, ya en ese momento estaba llegando a los cien años. Sin embargo, si se moría ahí, el libro se venía abajo. Entonces me di cuenta que tenía que seguirla hasta un momento en que el libro se viniera abajo, pero ya no importaba porque la inercia lo llevaba hasta el fin. Por eso tuvo que irse hasta allá; hasta el carajo. Fíjate que a Úrsula no me atreví a sacarla; más aún, tuve que barajarla, hacer de todo para poderla llevar hasta donde fuera.

EM: Hiciste con los golondrinos lo mismo que Dostoyevski hizo con la epilepsia.

GGM: Sí. Pero a él no se le curó. ¿No es cierto que uno de los episodios inolvidables de la literatura universal es cuando Smerdiakov se cae de la escalera? Además, nunca se sabe si fue verdad o mentira; si fue un ataque real o fingido. Es inolvidable eso.

El “pueblo” como personaje

EM: Ya que estamos hablando de personajes, hay algo que me inquieta. En general, tus obras se caracterizan por la presencia de personajes claramente definidos, que parecen llenar toda la obra, y donde el pueblo aparece como diluido, llenando también la obra, pero en un plano secundario, como masa de maniobra. ¿Por qué?

GGM: Sí. Es que la masa tendría que tener su escritor; un escritor que le escribiera sus personajes. Yo soy un escritor pequeñoburgués, y mi punto de vista ha sido siempre pequeñoburgués. Esa es mi perspectiva, mi nivel; aunque mi actitud de solidaridad sea otra. Pero no conozco ese punto de vista; escribo desde el mío, desde la ventana donde estoy. Es decir, no sé más del pueblo de lo que he dicho, de lo que he escrito. Probablemente sé más, pero es totalmente teórico. Este es un punto de vista absolutamente sincero. Y en ningún momento he forzado la cosa. Hay una frase que he dicho y que incluso a mi papá lo jodió mucho; le pareció peyorativa. He dicho: ¿Al fin y al cabo quién soy yo? Soy el hijo del telegrafista de Aracataca. Y eso que a mi papá le parece tan peyorativo, a mí me parece, al contrario, que dentro de esa sociedad es casi elitista, porque el telegrafista creyó que era el primer intelectual del pueblo. Generalmente eran estudiantes fracasados, tipos que no pudieron seguir estudiando y se fueron por allá, a lo que era eso. A Aracataca que era un pueblecito de peones.

El otoño del patriarca

GGM: Pero tú sí eres insaciable... Te he hablado de literatura como no hablaba..., no sé..., desde hace varios años. Porque, además, tengo un gran pudor de hablar de literatura.

EM: Sí, lo que pasa es que todavía está pendiente *El otoño*. A veces hablas de que con él estás cancelando cuentas con toda tu obra anterior.

GGM: Sí..., es lo que he dicho.

EM: También decías en un reportaje que era tu autobiografía, cifrada y secreta; en clave. En ese sentido parece, entonces, que la escritura se hace más compleja; menos accesible para la masa de los lectores.

GGM: Pero ya llegará a la gran masa de los lectores. *El otoño del patriarca* lo que hace es sentarse a esperar que se le alcance. Fíjate, creo que los lectores desprevenidos, sin información literaria, leen *El otoño* con bastante más facilidad que lectores con formación literaria. Lo he visto en Cuba, donde el libro anda así, por la calle. Los lectores sin información literaria no se asustan; se asustan menos. *El otoño del patriarca* es una novela totalmente lineal, absolutamente elemental, donde lo único que se ha hecho es violar ciertas leyes gramaticales en beneficio de la brevedad y la concisión; es decir, para poder trabajar el tiempo. En cierto modo, para que no se vuelva novela infinita. No veo que tenga nada de raro. Además, se han hecho muchas así en la historia de la literatura. No veo donde está la dificultad.

EM: Pero la impresión que uno se lleva es la de una mayor complejidad. Parece que se trata de algo para iniciados.

GGM: En la estructura sí. Pero en el lenguaje es la más popular de mis novelas. Es más cifrado en el sentido que es más restringido. Es más popular; es más de los choferes de Barranquilla. Está..., sí, más cerca del habla que de la lengua, para

utilizar tus términos, que de la lengua literaria. Está llena de frasecitas de canciones, de toda clase de refranes, de airecillos, del Caribe.

EM: Entonces, la dificultad nace del hecho de que la mayoría de los lectores no han vivido esa experiencia; carecen de las mismas referencias.

GGM: No. Si es así, está mal, porque el libro debe ser accesible aunque el lector no tenga esa información. Si necesita esa información previa, entonces está mal. No creo que tengan más acceso a él quienes conocen las claves. Probablemente se divierten más. Creo que el libro es legible sin la cantidad de versos de Rubén Darío que tiene metidos por dentro, por todas partes, porque todo el libro está escrito en Rubén Darío. Si se necesita toda esa información para leer el libro, entonces está mal. Ahora, yo no creo que se necesite.

Creo que es más un poema que una novela. Está más trabajado como poema que como novela. Hubiera podido escribirlo, ese sí, sin leer un solo libro, pero no sin haber oído toda la música que he oído. Eso hizo que la curva crítica de la música fuera (así) mientras estuve escribiéndolo. Por una razón absolutamente elemental: por primera vez en mi vida, después de *Cien años de soledad*, puedo comprarme todos los discos que me daba la gana. Antes tenía que oír música prestada. Lo que es más completo del *Patriarca* es la estética. No es que sea una estética nueva. Es bastante más complejo. Lo he trabajado más que un poema. Es casi un lujo que se da un escritor que ha escrito *Cien años de soledad* y dice: bueno, ahora voy a escribir el libro que quiero. Jugar con eso, hacer algo, confesarse de muchas cosas. Mira, la soledad del poder se parece mucho a la soledad del escritor.

No es que el libro esté cifrado. Están cifrados los acontecimientos que le sirven de base, así como están cifrados algunos

en *Cien años de soledad*; lo demás son experiencias que tuve. Mi madre leyendo un libro mío es una maravilla, porque ella va diciendo: “esto es tal cosa, esta es tal otra, aquel es mi compadre, ese que decían que era marica pero no era marica”.

Las claves de *El otoño*

Creo que el problema que hay leyendo *El otoño* es principalmente intelectual. Son ustedes los críticos los que no entienden, porque están buscando qué es lo que hay, y es que no hay nada. Es el más costeño de todos; el más restringido al Caribe; el más sectariamente Caribe; el que más está diciendo ¡Coño! ¿Por qué nos tienen jodidos? Esto es un país completamente distinto; es otra cultura; es otra cosa. Es un deseo de sacar tal cantidad de cosas, que da la impresión que no te entienden. Es por eso que ese burdel donde yo vivía, porque está cargado de cosas del Caribe, por esa cantina del puerto donde íbamos a comer a la salida del periódico, a las cuatro de la mañana, donde se armaban unas peloterías, unas cuchilladas del carajo, por las goletas que se iban para Aruba, para Curazao, cargadas de putas... No sé, que iban, y venían con contrabando... y la Cartagena de los sábados en la tarde, de los estudiantes, todo eso. Sabes que conozco el Caribe, isla por isla, así isla-por-isla-isla-por-isla..., perfectamente, y se puede sintetizar en una sola calle, como la que aparece en *El otoño*, que es la calle principal de Panamá, de La Guaira. Pero sobre todo es la calle del comercio de Panamá, llena de chinas, de vendedores ambulantes... Hay una especie de esfuerzos por tratar de agarrar todo eso y sistematizarlo de alguna manera. Probablemente salió, probablemente no salió. *El otoño* son los doce cabos que te da un paseo por la calle central de Panamá, o una tarde en Cartagena, o todo ese mierdero del Caribe, porque

es un mierdero del carajo, inclusive Cuba hoy, lo que es..., lo que fue La Habana...

Creo que hay un esfuerzo poético grande por tratar de salir al otro lado. Yo hubiera podido seguir escribiendo *Cien años de soledad*, bis, dos, tres, cuatro, como *El padrino*. Pero eso no podía ser. Si quería seguir escribiendo tenía que ver qué carajo hacía; lo que ya no me preocupa tanto después del *Patriarca*. Si vuelvo a escribir cuentos, ahora el modelo es W. S. Maugham. Son cuentos reposados; otoñales, de una persona que está contando una serie de cosas que vio, que vivió, de una forma muy..., no digamos muy clásica porque las



definiciones joden todo. Parece otra cosa, digamos que muy académico, muy formal. Porque Maugham escribió muy buenos cuentos, probablemente los mejores que conozco; tienen tono, no hacen ningún ruido. Es un buen modelo para escribir cuentos... ¿A ver? ¿Qué otra cosa hablamos de *El otoño*?

EM: ¿Cuáles son tus experiencias personales contenidas en el libro?

GGM: Es más difícil. Están muy disueltas. Un día nos vamos a poner a leer un fragmento, podemos hablar...

EM: De Rubén Darío, por ejemplo.

GGM: Sí. Rubén Darío es el poeta de la época; es decir, de la época del libro... ¿Sabes? Hay una cosa muy triste. Es la dificultad que han tenido todos los traductores con él. No ha podido ser traducido; así, como poeta grande. No lo conocen en ninguna parte. Y hay otros problemas que meten a los traductores en unos líos del carajo. Los traductores de *El otoño del patriarca* están totalmente enloquecidos. Por ejemplo, preguntan qué significa la “manta de bandera”. En la costa, no sé acá, la “manta” es el papel del cigarrillo que venden para enrollar la marihuana; pero durante una época venía con la bandera de los Estados Unidos. En la costa es muy sencillo, todo el que vea “manta de bandera” ya sabe qué es: el papel ese que venía con la bandera de los Estados Unidos para fumar la marihuana. Imagínate la nota que tiene que poner el traductor para explicar qué es la “manta de bandera”. Lo que tiene que hacer es olvidarse de la connotación del antecedente y buscar una fórmula. Hay otra cosa preciosa. El “salchichón de hoyito”. Eso es totalmente de los choferes de Barranquilla.

EM: ¿Y qué es?

GGM: El salchichón de hoyito es un salchichón que tiene un hoyito en la punta. Otros dicen “la polla”, “la pinga”... Pero lo que dice el chofer de Barranquilla es “el

salchichón de hoyito”. Entonces, todo traductor pregunta: “¿Qué significa salchichón de hoyito?”. Por eso, lo hermético no sería el libro, sino todo eso, ¿no?, lo del Caribe. Por ejemplo, en Cuba no saben lo que es el “salchichón de hoyito”, pero cuando un cubano lo lee, o cuando un dominicano o un puertorriqueño lo leen, inmediatamente saben qué es; se enteran porque conocen los mecanismos, los contextos, saben cómo se llega a eso.

Reportaje a García Márquez III. “Mi trabajo político consiste en escribir bien”*

El escritor y la política

GGM: Siempre he pensado que mi trabajo político, desde el punto de vista de la literatura, consiste en escribir bien; en hacer bien ese trabajo, así sea literatura reaccionaria. Ahora, no sé si lo es o no lo es, y puede que probablemente lo sea. Pero es mejor así, y no que sea de otro modo, algo forzado, realizado a partir de premisas teóricas. Muchas veces me he preguntado hasta qué punto será reaccionaria mi literatura. He tratado de salirme de ella para verla, y he llegado a la conclusión que sería absolutamente incapaz de hacerlo de otro modo, a partir de presupuestos teóricos. Lo hice un poco con *La mala hora* y me equivoqué. ¡Coño!... Tuve que hacer una reculada para volver a *Cien años de soledad*. Si te pones a pensar, *La mala hora* tiene un cuadro demasiado pequeño; casi se puede fechar. En la historia de la literatura colombiana, este libro interesará más como trabajo técnico

* *El Manifiesto. Quincenario Socialista* (Bogotá), 13 de octubre de 1977.

que como cualquiera otra cosa. Pretende ser una novela de la violencia y no alcanza a serlo por completo; pretende ser una denuncia y no lo es completamente. Y todo eso que trataba de hacer, conscientemente, en *La mala hora* está muchísimo mejor hecho en *Cien años de soledad* y en *El otoño del patriarca*, sin estar tratándolo de hacer, sino contando con todos los huevos la vida que uno está viviendo. Entonces, en determinado momento, decidí que ese riesgo había que correrlo; si esto es reaccionario, pues así debe ser. Entre nos, creo que no es una literatura reaccionaria; y no lo es porque da una visión de mi experiencia, de todo lo que ha sido este país, y un poco la América Latina, en lo que va corrido del siglo. Creo que es importante. Es una cosa que vale la pena que hubiera existido. Y es mejor, inclusive siendo reaccionaria, que si no hubiera existido, que si no hubiera hecho, o que si se hubiera renunciado a hacerla por el temor a que es reaccionaria, por la conciencia de que es reaccionaria.

Tengo la absoluta seguridad que no es necesaria [sic], por casualidad y por buena suerte que tengo. Hablando en serio, como te decía antes, creo que mi punto de vista es pequeñoburgués. O, por lo menos, de esa clase media rural de la cual provengo, desde donde vi el mundo.

Por ejemplo, me preocupa que los muchachos tengan miedo de escribir ciertas cosas, que no escriban lo que sienten, simplemente porque hay una teoría, porque se ha teorizado tanto sobre esto, que los asusta. Creo que lo más importante es tratar de dotarse de una formación ideológica, porque ese es un filtro donde todo entra y sale elaborado. Con la ideología uno sabe de qué lado está. Siempre sabe de qué lado está. Pero si se deja dominar por la ideología y eso le preocupa para escribir, entonces que escriba otra cosa o que no escriba nada. La fuente de la novela es la vida, esa vai-

na que está sucediendo todos los días. Yo tengo sesenta cuentos anotados, empecé a anotarlos hace veinte años, y no encuentro en qué momento voy a escribirlos. Son cosas que me han sucedido a lo largo de la vida. Es la experiencia que se está viviendo. Tú sabes que soy partidario de que se prohíba durante quince años la literatura marxista en Colombia. Sí. Totalmente, para que los muchachos se sienten a estudiar el país y después, entonces sí, por obligación tengan que leerla toda para poderlo interpretar. Porque sucede que se quedan metidos dentro del papel y no saben ni qué coño está sucediendo en la calle. Claro que, si decimos esto, la vamos a cagar.

EM: Llama la atención una cosa, y es que, a pesar de tener conscientemente elaborada la posición de que tu trabajo político consiste en escribir bien, has afirmado que no vuelves a escribir novela hasta cuando caiga Pinochet.

GGM: Mira, tienes que acordarte en qué momento hice esa declaración. Era exactamente el momento en que había terminado *El otoño del patriarca*, libro que me costó muchísimo trabajo. Trabajé siete años, frase por frase, palabra por palabra. Entonces, por otros motivos, había tomado ya la decisión de no escribir más, por un tiempo. Con el trabajo de *El otoño*, sentí que terminé contra la pared. Me cerré yo mismo el camino. Entonces tomé la decisión de dejar la literatura en una siesta muy larga, para ponerme a hacer reportajes, para trabajar un poco más en los periódicos. La decisión era esa. Obedecía no a una decisión política, sino que hace parte de la forma como trabajo. Entonces lo primero que me ocurre es que llego a México, a un acto sobre Chile, y me ponen enfrente cámaras y micrófonos y me preguntan: “¿Qué próximo libro está preparando?” Y yo dije: ¡No vuelvo a escribir hasta cuando caiga Pinochet! Lo que hice fue politizar una decisión que por

otros motivos ya había tomado. Además, creo que, políticamente, es válido hacer eso. El comentario de Pinochet fue: "Pues se jodió porque no va a poder escribir por mucho tiempo". Pero te quiero decir una cosa, si mañana se me enciende la chispa..., ¡a la mierda Pinochet! Me siento a escribir. De hecho, estoy trabajando muy seriamente. El libro sobre Cuba creo que está en una cuchilla, no está muy claro hasta qué punto es política y hasta qué punto es literatura. Tal vez es un trabajo más literario.

Ahora, lo que pasa es que si yo tengo toda esa cantidad de fama, pues es un crimen no utilizarla políticamente. De todas maneras, una novela demora mucho tiempo para cambiar la sociedad. Y no solamente a través de la literatura se hace la revolución. Hay que ayudarlo un poquito, acudiendo a otros medios.

El escritor y el periodismo

GGM: No sé si te habrás dado cuenta, pero el periodismo que hago es un periodismo lírico de todas maneras. Cuando me da la gana soltar mi metáfora, pues la suelto.

Además, quiero hacer periodismo porque eso me pone en contacto, nuevamente, con la vida. Ya te dije, la soledad del escritor es muy grande. Te saca, a veces, del mundo; eso que yo trato de agarrarme. Por ejemplo, me aferro a los amigos, a los viejos amigos, trato de ser fiel a ellos.

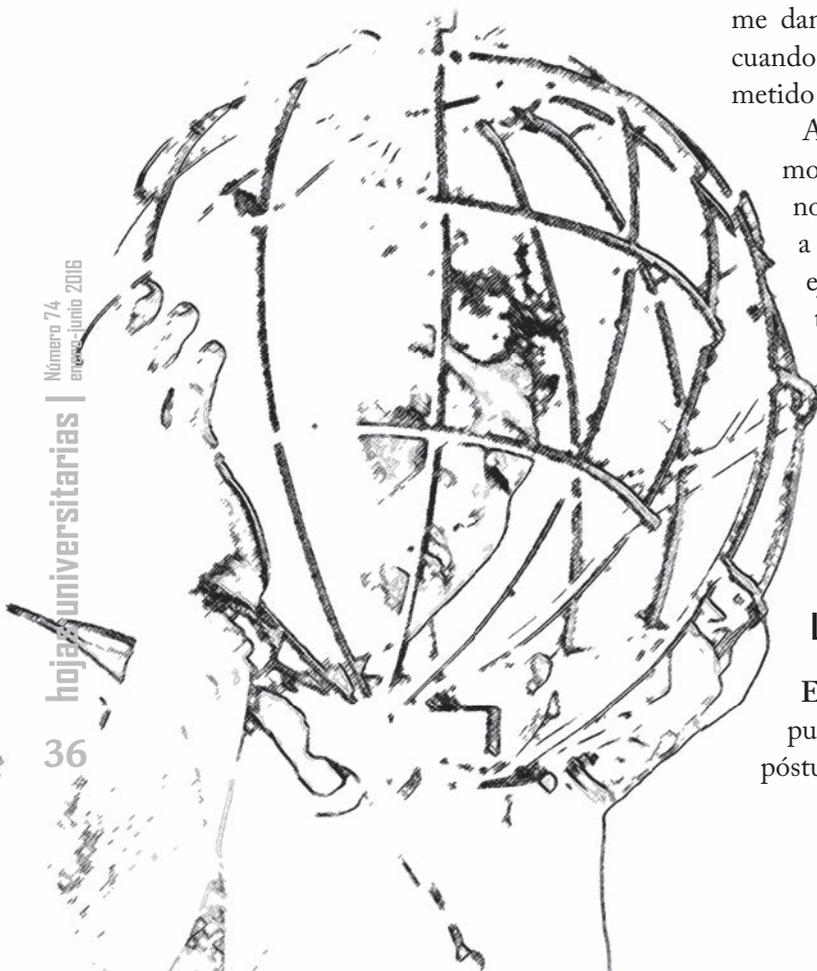
Es que a veces uno no es consciente de todo ese aparato que lleva encima. A veces me doy cuenta de ello, como cuando me doy cuenta de la conmoción que causa mi entrada a un lugar... ¡Me da una vergüenza!... ¡Quisiera esconderme!... ¡Escaparme de allí!... ¡Salir corriendo!

¡La soledad del escritor es muy grande! Los momentos de mayor humildad los he tenido cuando estoy solo, cuando estoy trabajando, cuando la cosa no sale, cuando me dan ganas de mandar todo al carajo, cuando digo: ¡Para qué carajo me habré metido a escribir!... Escribir es muy duro.

A pesar de eso, ahora, en el periodismo, ya no es lo mismo. Tu libertad ya no es la misma. Es que ya no vuelves a ser nunca el periodista que eras. Por ejemplo, toda la información que tengo hoy sobre las interioridades de las conversaciones del tratado del Canal de Panamá daría para un reportaje del carajo; pero si lo publico, me cago en el tratado. De alguna manera te va derrotando siempre.

Las memorias

EM: Pero todas esas cosas, tal vez, pueden ser el material para un libro póstumo.



GGM: No, ese no será póstumo, pero serán mis memorias. Y todas las personas de ese calibre con las que yo hablo son conscientes de que ese material es mío, para mis memorias, no para un reportaje. Lo que te quiero decir es que cuando al final del trabajo literario regresas al trabajo como reportero, entonces te encuentras con que ya no eres libre; tan libre como antes. Tu libertad está limitada por el trabajo político y por la misma facilidad de acceso a la información que te da tu posición.

Las memorias son un desahogo de toda la indigestión que va quedando. Pero las quiero escribir como falsas memorias. Poder hacerlo con absoluta libertad. Es decir, aplicar la técnica de *Cien años de soledad* a las memorias. Así, lo que en *Cien años de soledad* se aplicó a la novela, aplicarlo ahora a las memorias. Quiero empezar a trabajar pronto. Generalmente las memorias se escriben cuando uno ya no se acuerda de nada. Además, yo no tomo notas, confío en que lo que se me olvida no me interesa, o no tiene importancia.

La literatura colombiana

GGM: Bueno. ¿Y la literatura colombiana cómo va?

EM: Después de ti, regular.

GGM: Yo no creo. Fíjate, lo mismo decíamos cuando teníamos veinte años, en relación con *Cuatro años a bordo de mí mismo* de Eduardo Zalamea; en relación con el trabajo de Piedra y Cielo, un trabajo poético cuyo valor dentro de la historia de la literatura colombiana es, probablemente, más grande que su valor intrínseco. Es importante la forma como ellos irrumpieron en la literatura nacional que Valencia mantenía todavía en el siglo pasado. Ningún escritor en este país, y probablemente en ningún país, ha disfrutado de su gloria en vida como Valencia. Tal vez yo podría

ganarle de lejos, pero no me he dedicado a disfrutarla como se sentó a disfrutarla él. Valencia era una especie de estatua ambulante que estaba por encima de toda la posibilidad de análisis, de crítica; y era un abuso, una falta de respeto inconcebible la sola posibilidad de enjuiciarlo, de ponerlo en tela de juicio. La poesía de Valencia era un mármol y llegaron los piedracielistas y la pusieron en su puesto.

EM: Pasa que en la literatura colombiana se presentan ciclos, y es necesario dejar pasar un tiempo para que se digieran las obras que marcan época. Eso es lo que sucede con tu obra, apenas se está digiriendo.

GGM: Creo, además, que ha tenido la mala suerte de ser algo así como una explosión. Porque tú ves que *Cien años de soledad* se escribió hace diez años. Antes había cuatro o cinco libros que, si bien a nivel nacional se hablaba de ellos, no tenían demasiada importancia. Y de pronto vino la explosión de *Cien años* que copó todo el espacio, en forma extraordinaria. El país tenía la urgencia de un gran escritor, así como en política tiene la urgencia de un líder. No cabe ninguna duda. Y se agarraron de mí.

Tengo la impresión de que en las escuelas ya no estudian nada distinto. Me encuentro con los estudiantes y todos están estudiando mis libros. No hacen nada más. Sé de algunos profesores que simplemente hablan de García Márquez durante todo el curso. No hablan nunca de otros escritores, ni nacionales ni extranjeros. Es por eso que tengo gran inquietud sobre la forma como, en general, se enseña hoy la literatura en el país. Qué se les dice a los alumnos, qué textos se utilizan. No sé si, por ejemplo, se está leyendo *María*, que es una excelente novela romántica. El problema es cómo se explica a los estudiantes. *María* es una gran novela, pues expresa el momento histórico en el cual surge una clase social, la clase a la que pertenece Isaacs, porque hay una enor-

me carga de subconsciente en la creación de una novela. No hay, sin embargo, por lo menos hasta donde creen ciertos analistas, total inconciencia en la creación literaria. Quién sabe si estas cosas se les explican a los estudiantes.

Yo pregunto: cuando se interroga si hay novela latinoamericana o hispanoamericana, ¿qué se responde? ¿Se teoriza?... Es una manía esa de teorizar. Yo, por ejemplo, creo que existe una novela latinoamericana que empieza con los románticos: Gallegos, Isaacs... Creo que desde la época de los modernistas, con Rivera, los elementos europeos comienzan a ceder. Me gusta mucho *La vorágine*, pues incorpora elementos típicamente latinoamericanos, incluso elementos de estética típicamente americana. Pero sucede que, en cierto momento, aparece como una suerte de vergüenza del pasado novelístico. Eso, tal vez, coincide con el descuido por la historia colombiana. Melo, por ejemplo, es un personaje distorsionado por la historia oficial. Claro que esta distorsión obedece a un fenómeno de clase, y esto nos lleva a la pregunta sobre la enseñanza. Tal vez en la historia de la literatura ha pasado lo mismo. Por mi parte, soy un hincha de la literatura costumbrista. Antes de la pregunta que le hacían a uno en todas partes: “¿es usted un escritor comprometido?”, se preguntaba: “¿es usted un escritor costumbrista?” Yo creo que todo escritor es costumbrista.

Todo eso tiene que descartarse. ¿Sabes qué haría falta? Que viniera otro escritor y ¡praf!..., barrera con todo esto. Se necesita un iconoclasta que acabe con toda esa mierda. Entonces, así, me verían como el viejito, el abuelito que escribió un poco de libros. Pero ya estoy tranquilo; ya tengo mis defensas.

EM: ¿Pero tú lees los escritores jóvenes?

GGM: Trato de mantenerme al día. Y hay una cosa muy curiosa. Me dicen que todos o que la inmensa mayoría tienen in-

fluencia mía, y yo no la encuentro en ninguna parte, y me pregunto si no será que uno es ciego para ver esas cosas. Lo que veo es como una prisa. No veo que nadie dentro de diez o quince años pueda contar este cuento de trabajo que yo les he contado, porque lo que se ve es que la generalidad de las cosas no están tan trabajadas como deberían estar. No están comprometidos a fondo con los huevos.

Creo que en eso ha tenido la culpa la forma como salieron las cosas después de *Cien años de soledad*. Se piensa más en la gloria, en la fama, tener plata, tener mujeres, la vaina, la joda, la fiesta, que en encerrarse a trabajar.

No sé si les hace falta paciencia, que sí que es muy necesaria. No he leído *Que viva la música*. Me dicen que es muy interesante...

EM: ¿Has leído a Valverde?

GGM: Lo he leído. *Bomba camará* es un libro que me gusta mucho, porque en él está presente la música de la que hablamos...

EM: Pero corresponde a un universo urbano distinto al de tu obra.

GGM: Es cierto. Tal vez por eso hay algo de Valverde que no me llega plenamente.

EM: Corresponde al lumpenproletariado.

GGM: Sí; pero esa no es la dificultad. No hay que olvidar que en la formación de la música cubana contó mucho un universo semejante. En la vieja Habana, esa música se escuchaba y se tocaba en los sitios de corrupción, en los bares, en los griles, y nunca dejó de ser popular, tal era su fuerza; era una música muy fecunda. No se corrompió nunca. Aquí, creo, sucede algo semejante.

EM: La fuerza de esta música, pienso, la explica su origen ritual. El son, el guaguancó y otras formas de la misma están asociadas a los ritos de la santería, al culto a Changó y a Yemayá.

GGM: Sí; en esta música el origen africano es muy determinante, lo que no ocurre con la música de nuestra costa, en donde este origen se desdibujó, con excepción del núcleo Palenque, formado por negros cimarrones...

EM: También hay que tener en cuenta que los negros que trajeron a Colombia procedían de regiones africanas muy distintas de aquellas que suministraron los esclavos para las plantaciones de las Antillas.

GGM: Es cierto. Esta música me apasiona, ¿sabes? En Nueva York, en la calle catorce, existe una serie de tiendas donde venden toda la música cubana y antillana vieja. Los derechos de autor de muchas de estas canciones e interpretaciones están vendidos, y unas empresas disqueras aprovechan y reimprimen. Venden miles de copias. Cuando voy a Nueva York, visito esas tiendas y compro mucho. Se consiguen verdaderas joyas.

Hay tantas cosas que decir de mi relación con esta y otras músicas. Un día nos vamos a sentar a hablar del tema, en serio... Pero volvamos a la literatura.

EM: Estábamos en los escritores jóvenes.

GGM: Sí. Decía que tienen mucha prisa. Pero los críticos también la tienen. Unos, porque les da mucha rabia que no aparezca alguien que me derrote y me vuelva mierda; otros, por necesidad de que pase algo, y otros, porque tienen una preocupación real por que la literatura avance. Es que ya tenemos *María* y *La vorágine* a suficiente distancia como para sentarnos a pensar ahora qué hacemos. Además tienen jodidos a los muchachos. Lo primero que se les dice es "No es mejor que García Márquez". O "Imita a García Márquez". Los tienen jodidos. No se puede escribir así. No se puede escribir un libro para que al día siguiente le digan eso, que imita a García Márquez.

EM: Pero hay otro elemento de la historia nacional, el de la frustración de las grandes personalidades, que en la literatura se refleja en que son personalidades de una gran obra, sin continuidad.

GGM: Hay un artículo mío, que se publicó hace por lo menos diecisiete o dieciocho años, que se llama "La literatura colombiana, un fraude a la nación". Yo sé que tiene esa edad, porque es la edad de mi hijo. Recuerdo que lo escribí el día que nació, o por los días en que estaban colgados los pañales, que la casa estaba llena de mierda de niño, el año de la revolución cubana, 1959. Y la tesis era esa. Es decir, que se puede hablar de libros colombianos, de obras y de escritores colombianos, pero no de literatura colombiana. No estoy seguro de que la tesis conserve íntegra su validez. Pero en ese momento, ¡ah, lucidez crítica! ¡e ideológica! En ese momento seguro que estaba bien. Y es exactamente la tesis esa: no hay una relación de causa o consecuencia. Tal vez en la novela, sobre todo a partir de Rivera, no sea tan así. Esto era lo que trataba de señalar antes cuando me referí a *La vorágine*. La falta de continuidad, notable en la literatura colombiana, se nota mucho en la poesía.

EM: Posiblemente ese mismo fenómeno es posible observarlo en la pintura.

GGM: En la pintura menos. Creo que en la pintura se ha trabajado y hay más continuidad. ¿Sabes en qué creo que se ha trabajado muy bien en los últimos años en Colombia? En el teatro. Y se va a seguir trabajando. Colombia nunca se había distinguido por su teatro. Es un trabajo modesto, jodido, pero lo están haciendo seriamente y logrando muy buenas cosas.

De todas maneras, los elementos de la novela escrita en Colombia son elementos realmente colombianos. Es una cosa que no se ve en la poesía, que sucede muy poco en la poesía colombiana desde Domínguez Camargo hasta acá. Tú le tapas el nombre

del autor a un poema, y no sabes de dónde viene. Puede ser una buena traducción de un holandés o cualquier otra cosa. No hay la incorporación de los elementos nacionales; de los elementos propios. En cambio, toda la novela colombiana, buena o mala, es una novela colombiana. Pero tienes razón en el sentido de que la literatura colombiana carece de continuidad, no tiene un desarrollo, no hay evolución de la literatura nacional, sino grandes explosiones, cada vez más grandes y potentes.

EM: En ese sentido, ¿en Colombia no existiría una novelística, tal como lo plantea Carpentier?

GGM: Claro. Estamos jodidos, no tenemos país y ya queremos una literatura.

La despedida

GGM: Bueno, ¿y ahora cómo van a hacer para darle forma a esto? Déjenme ver la versión final. No para quitar nada, porque he tenido mucho cuidado en no decir nada de lo cual tenga que arrepentirme. Hace muchos años que no hablaba de literatura; no me dejan. Tú sabes que me gusta mucho hablar de este tema pero casi no me dan oportunidad. Me hacen entrevistas dizque sobre literatura y siempre terminamos hablando de otra cosa. ■■■