

# entrevista

Alejandro Cueva Ramírez

# Entrevista con Jairo Aníbal Niño

Alejandro Cueva Ramírez\*

**L**a siguiente fue la charla realizada con Jairo Aníbal Niño sobre algunos aspectos relacionados con el teatro y la literatura colombiana en su residencia de la ciudad de Bogotá el 7 de agosto de 1981. Recuperado en Leticia, en enero del 2011.

**Alejandro Cueva:** Hablemos algo de su obra *La madriguera*, del aporte que hace usted al arte dramático del continente latinoamericano.

**Jairo Aníbal Niño:** Hablar de una obra es como hablar de un viejo y querido amigo. Una obra es una criatura viva. Naturalmente, tiene una biografía profunda hecha de sentimiento, pensamientos y sangre. Vamos a hablar de cosas de la vida que tienen que ver con el teatro. Me preocupa la aparición de una tendencia que especula sobre todas las cosas, de la vida y el arte.

**A.C.:** ¿Se refiere a la crítica?

**J.A.N.:** En parte sí. Es una actitud frente al mundo que es profundamente fría y rechazada por mí. Para mí el arte es como el béisbol. Es exactamente lo mismo; tiene su misma fuerza, el mismo encanto. A nadie se le ocurre organizar una conferencia sobre el béisbol porque es completamente absurdo o una charla sobre el baile o sobre el combate. Pues, uno va al béisbol o baila o lucha. Es la parte esencial de esto. *La madriguera* forma parte de una serie de necesidades entrañables de contar cosas, de personajes que uno ha encontrado en la vida y que llega el momento en que son inquilinos de nuestro pensamiento y de las emociones y que de pronto empiezan a pedir cancha. Entonces, necesariamente tenemos que darles salida acumulando todas las cosas que le ha dado la vida. Es un proceso exclusivamente de reflexión. Y es que mi posición es distinta. Aquí se habla de lo racional, según el punto de vista de la filosofía tradicional. No, yo creo que el pensamiento también es el sentimiento y viceversa. Entonces, la clave para entender *La madriguera* está, fundamentalmente, dirigida a saber cuál es la actitud del escritor frente a la realidad, cómo aparecen los personajes y qué es la madriguera. Primero hay que verla como es, un cuento, ¿qué cuento es ese? y, ¡claro!, como todos los cuentos nos estremecen, nos hace reír o llorar. Irrumpe en el mundo del goce, del placer y del odio, que es otra manera de gozar. Es el amor y el odio. El amor hacia las cosas entrañables de la vida. El amor al Che Guevara y el odio entrañable hacia el tirano, por ejemplo, que es una constante en mis obras. Entonces, hay que descubrir esas cosas que están ahí.

---

\* Docente de Español y Literatura de la Institución Educativa Francisco Pacho Vela Leticia, Amazonas.



“Sí; toda obra de arte y no meramente el teatro sino la narrativa, la plástica, la música, todas parten de la realidad. Es la vida la materia prima del arte. Es en la vida donde inicialmente encontramos todas las historias, todos los sonidos, todos los colores. Luego el escritor, el músico o el pintor que conocen profundamente la realidad, la vida de su país, la reelaboran y la muestran a través de sus particulares elementos de trabajo. Las cosas no surgen en el aire sino que estos personajes, para el caso de *La madriguera*, están en la vida, aparecen en la historia de estos países de América Latina. Como lo dicen de una manera tan linda los campesinos, forman parte de las memorias. De lo memorioso. Sobre todo, porque están vinculados a aquellos momentos álgidos del espíritu humano que son los del dolor o del odio. Recuerdo ahora el adagio popular brasilero tan hermoso que dice: “Allí donde la sangre corre, el árbol del olvido no puede crecer” y es cierto. Estos personajes que han suscitado tanto el odio como el amor son memorables. Es decir, el hombre los acumula en su memoria y los transmite. Claro que es una memoria infame la que deja el tirano y es una memoria tierna y profundamente vital la que deja el revolucionario de todas las épocas. Todavía seguimos hablando de Espartaco es una memoria que está ligada con la vida, es mucho más transparente, más luminosa que la del tirano de su época que sigue siendo un infame recuerdo. El otro aparece con mucha fuerza, pero naturalmente, todos estos recuerdos forman parte de la historia humana y tenemos que referirnos a ellos porque han formado parte de nuestra vida. Entonces, *La madriguera* recoge la historia de un tirano que

**A.C.:** Toda obra literaria generalmente parte de una realidad real y de una realidad histórica, ¿cuál podría ser la realidad histórica de *La madriguera*?

**J.A.N.:** Esa es otra discusión interesante. Sí; toda obra de arte y no meramente el teatro sino la narrativa, la plástica, la música, todas parten de la realidad. Es la vida la materia prima del arte. Es en la vida donde inicialmente encontramos todas las historias, todos los sonidos, todos los colores. Luego el escritor, el músico o el pintor que conocen profundamente la realidad, la vida de su país, la reelaboran y la muestran a través de sus particulares elementos de trabajo. Las cosas no surgen en el aire sino que estos personajes, para el caso de *La madriguera*, están en la vida, aparecen en la historia de estos países de América Latina. Como lo dicen de una manera tan linda los campesinos, forman parte de las memorias. De lo memorioso. Sobre todo, porque están vinculados a aquellos momentos álgidos del espíritu humano que son los del dolor o del odio. Recuerdo ahora el adagio popular brasilero tan hermoso que dice: “Allí donde la sangre corre, el árbol del olvido no puede crecer” y es cierto. Estos personajes que han suscitado tanto el odio como el amor son memorables. Es decir, el hombre los acumula en su memoria y los transmite. Claro que es una memoria infame la que deja el tirano y es una memoria tierna y profundamente vital la que deja el revolucionario de todas las épocas. Todavía seguimos hablando de Espartaco es una memoria que está ligada con la vida, es mucho más transparente, más luminosa que la del tirano de su época que sigue siendo un infame recuerdo. El otro aparece con mucha fuerza, pero naturalmente, todos estos recuerdos forman parte de la historia humana y tenemos que referirnos a ellos porque han formado parte de nuestra vida. Entonces, *La madriguera* recoge la historia de un tirano que

en un momento determinado es vulnerable. El tirano pretende hacernos creer que es invulnerable, que es muy fuerte; yo creo que no es invulnerable y yo creo que tiene una fuerte debilidad. Es decir, en la medida en que es fuerte y en la medida en que recurre a todos los aparatos de represión, es paradójicamente una expresión de debilidad, porque está a espaldas de la historia, porque está condenado a desaparecer porque hay fuerzas que irrumpen y que son las fuerzas del futuro y que son indetenibles y que él en el fondo sabe que va a perecer, que está a contravía con la historia, que va a ser arrasado por las nuevas fuerzas sociales y políticas y, por ende, las nuevas fuerzas culturales y artísticas que irrumpen con todo movimiento social.

**A.C.:** Así es, maestro. El caso del tirano, realmente no se refiere al país, quizás tiene trascendencia de tipo latinoamericano. Aquella realidad que viven los países del continente frente a un personaje que es el centro del poder. No podríamos concretarnos al país sino extensivamente al continente latinoamericano...

**J.A.N.:** Sí; son las dos cosas. Yo creo que es un personaje nacional. No podemos encontrar un paralelo documental porque el teatro no es eso, el mismo Shakespeare cuando trabajó sobre sus dramas históricos, en un momento determinado, mata reyes y los resucita. Reviven personajes que necesita para un preciso momento de su obra. Es la esencia lo que el dramaturgo trata de recomponer y reconstruir, pero esto es una historia colombiana en la medida que fue escrita con profundidad, en la medida en que tiene atributos estéticos importantes, es universal.

**A.C.:** Sí, yo recuerdo una entrevista a García Márquez en Panamá donde un periodista le preguntaba por qué *El otoño del patriarca*, por qué el dictador de la novela no tenía nombre y la respuesta fue: “¿Acaso las dictaduras de América Latina tienen nombre?”. Entiendo que la posición suya coincide con el hombre de Aracataca...

**J.A.N.:** En parte. No es una idea sobre el dictador lo que está en la novela. Es un dictador que tiene nombre, un personaje de carne y hueso. Sólo en la medida que tiene nombre, y encarna a un personaje, ya alguien más tarde puede sacar reflexiones de otro tipo, Macbeth es Macbeth. Es un personaje de carne y hueso. Macbeth no es en abstracto la lucha de un hombre por el poder, es Macbeth quien lucha por el poder y quien accede al poder subiendo escalones de sangre, pero no es abstracto como la crueldad, la tiranía, el poder. No. Son personajes vivos y este Eutimio Marroquín, el general derrocado de *La madriguera* es un personaje con historia, con biografía. Aun cuando no está en el texto, cuando los artistas estudian el libreto a fondo saben dónde nació, cuándo hizo la primera comunión, en qué época le dio el sarampión. Toda la biografía humana, está ahí,

**Las cosas no surgen en el aire sino que estos personajes [...], están en la vida, aparecen en la historia de estos países de América Latina. Como lo dicen de una manera tan linda los campesinos, forman parte de las memorias. De lo memorioso. Sobre todo, porque están vinculados a aquellos momentos álgidos del espíritu**

en el personaje. Porque eso es el teatro. En la medida que un personaje no sea así, deja de ser un personaje del teatro y pasa a ser alguien que trata de promulgar una idea que no es de la escena sino de otro discurso. Quiero hablarte sobre un poeta entrañable de este siglo y es de Ernesto Che Guevara. Yo parto de él. Y en el teatro aparece fumando tabaco, de pronto, aparece rememorando versos de León Felipe, o está sobre su mula y después está hablando con los niños. Es el Che Guevara que yo quiero y ese es el Che Guevara del teatro, el Che Guevara vivo. Ahora él encarna el coraje y la generosidad como nadie, pero uno sobre la generosidad en abstracto no escribe una obra de teatro. Uno escribe obras de teatro sobre hombres generosos, uno no escribe obras de teatro sobre el valor o el coraje; uno escribe obras de teatro sobre hombres, mujeres y niños corajudos.

**A.C.:** Recordemos el caso de *La madriguera*. ¿Trata de recoger particularidades de *El monte calvo* como la participación jocosa y violenta? Quizás sea el afán de entretener, de divertir al público, pero en el fondo trata de concientizar al público de la función social del arte dramático.

**J.A.N.:** No es problema de la técnica que a conciencia se quiera repetir, que se quiera recomponer un camino iniciado en *El monte calvo*. Pueden existir coincidencias, claro, es el mismo hombre quien ha escrito las dos obras y en las obras que uno escribe hay unas constantes. Si bien es cierto, que cada obra es un problema nuevo, a lo largo de las diferentes realizaciones se encuentran coincidencias y son las del ser humano frente a la realidad. El propósito no es deliberado, en el sentido que lo que se hizo en *El monte Calvo* vamos a recogerlo y hacerlo ahora. No. La obra surge en otros momentos con otras necesidades. La mezcla que tú ves entre humor y tragedia no me la dio *El monte calvo* ni ninguna especulación o técnica sino la vida...

**A.C.:** ¿Y la realidad?

**J.A.N.:** Sí, claro. En la realidad están entremezclados íntimamente todos los sentimientos y en medio de la gran tragedia surge el humor. Esta tragedia es regocijante para el espectador porque es la tragedia del enemigo. Cuando uno ve que el criminal y el tirano empiezan a descomponerse en medio de sus propios terrores, esto naturalmente, yo como espectador, lo veo en medio del goce. Yo sigo siendo un fiel asistente del cine y yo en las películas quiero ver al chacho de la película y cuando éste entra a mí me emociona la vaina y me paro y digo sí, qué carajo y dele, allá está el tipo y dele plomo. Como los niños. El teatro es eso. Entonces, cuando surgen estas cosas surgen los sentimientos, aparece la risa, el temor, toda esa gama de emociones.

**A.C.:** En *La madriguera* hay ciertos aspectos que usted los tiene en cuenta cuando habla del Amazonas como la madera e incluso los indígenas. ¿El Amazonas tiene algo que ver con esto?

**J.A.N.:** ¡Eh!..., sí, sí...

**Aun cuando no está en el texto, cuando los artistas estudian el libreto a fondo saben dónde nació, cuándo hizo la primera comunión, en qué época le dio el sarampión. Toda la biografía humana, está ahí, en el personaje. Porque eso es el teatro**

**A.C.:** Yo recuerdo que el señor presidente le dice a su secretario que una vez estuvo en la selva y para ganarse a los indígenas se dedicó a regalarles espejitos y abalorios y los indígenas en reciprocidad le regalaron la selva... y habla de animales, plantaciones del Amazonas. ¿Habrá alguna referencia de tipo histórico-geográfico?

**J.A.N.:** Sí, naturalmente. Hay una serie de connotaciones de tipo histórico-geográfico alrededor de esos lugares y de algunos personajes. Por ejemplo, cierto espíritu de lo que se dice ahí, emana de una serie de actos de Rafael Reyes, aunque el dictador que aparece en *La madriguera* no es Rafael Reyes, pero algunas cosas se toman de él como de otros personajes que uno ha conocido en diferentes posiciones y que nos ha dado la vida. Hay un episodio un poco ligado a Rafael Reyes. Este es el dictador Serrano, muy fuerte. En un momento de su vida viaja al sur, descubre la navegación de los ríos que unen el Pacífico con el Atlántico, llega al Brasil y tiene una serie de episodios y de hechos que realmente no son de teatro, son para cine. Se encuentra con el emperador del Brasil en Manaos y van al teatro de la ópera que parece más de cuento que de realidad. Es que la realidad de América Latina es de cuento. En medio de la selva construyeron el teatro más espléndido de ópera del mundo y traen los cantantes más preclaros y los más talentosos...

**A.C.:** ¿En la época del caucho?

**J.A.N.:** Sí, en la época del caucho y la quinina.

**A.C.:** Sí, conozco algo de ese teatro. Es impresionante y fue construido sobre la base del mármol.

**J.A.N.:** Sobre la base del mármol y de sangre. Claro, como uno visualiza eso tú habrás notado que en todo mi trabajo hay una constante de la imagen visual. Todas las imágenes son vivas y yo veo a Rafael Reyes entrando a este palacio en medio de la selva y mientras tanto la mesosoprano lanza sus gorgoritos, ruge un tigre y la selva está en la canción más auténtica y profunda y ellos saben que ese teatro es como la isla del terror porque hay una vida fuerte que los circunda, pues se están metiendo los tambores. Cuando de pronto, en un episodio, el tenor canta suenan los tambores y éstos son más vivos que el aria de la ópera porque son más auténticos. Yo no tengo nada contra la ópera. No me entusiasma mucho. Me gustan algunas, pero no se trata de eso. Se trata de que hay otra fuerza que pugnaba por vivir y era mucho más auténtica como eran las canciones de los negros. Ningún grupo de danzas ni de ópera eran tan bellas como las mulatas de la selva. Sin embargo, yo creo que Rafael Reyes entendió poco el problema porque, entre otras cosas..., yo no quiero esquematizar el personaje. El personaje tiene vainas. El tirano tiene cosas buenas y malas como el negrero. De todas maneras está bien porque se mete a la selva y eso no es cualquier vaina. Quienes conocemos la selva, como quienes conocemos el mar, sabemos que eso es para hombres, sabemos que eso exige una fuerza vital que es respetable. Yo respeto profundamente a un hombre de la selva porque su vida es una vida nítida. Porque tiene que conocerla para sobrevivir; tiene que ser sabio para sobrevivir. Tiene que conocer el aire, las plantas, los ríos. Él tiene que ser el aire, la planta, él es el aire, el río porque sino la selva lo mata. Es una pelea sin cuartel. O sobrevive o se muere. Porque la selva también es pura y fuerte. Es un amigo y un enemigo. Es decir, es una mezcla de todas estas cosas. Estos hombres son respetables porque tienen aquella fuerza para quererlos, para matarlos, pero respetable de todos modos. Es el amigo entrañable para quererlo o el enemigo grande para matarlo. Y así son estos tipos. Entonces, ese episodio recoge un poco la vida de Rafael Reyes y la alusión al hermano que se comen los indígenas. El hermano de Reyes desaparece y él lo busca angustiosamente en medio de la selva y, de pronto, encuentra sus restos en una playa del río.

**A.C.:** ¿Entonces, es el presidente quien logra probar algo de carne humana?

**J.A.N.:** Sí.

**A.C.:** Jairo Aníbal, estoy trabajando sobre el libreto *La madriguera* y básicamente cuento con el texto publicado en la Revista *Teorema*. Hay algunos errores; usted me dirá si son deliberados o es falla de impresión. Tengo esa duda.

**J.A.N.:** En estos momentos no tengo a la mano la revista. Salió el texto y no la he mirado con mucho cuidado. Mira, yo me inclino por lo primero, no son errores. No hay errores. La palabra hablada tiene unos ámbitos que le son propios y muchos más libres. Y a veces se necesita usar determinadas formas para darle una determinada fuerza a algunas frases. Y el teatro como está ligado a la vida cotidiana recurre y apela a formas a veces no muy académicas, pero que son las de las formas de vida.

**A.C.:** ¿Son válidas?

**J.A.N.:** Sí, naturalmente son válidas. Tú habrás notado que si uno hablara siguiendo todos los preceptos de la academia sería una vaina inamable. Sería una cosa llena de frialdades como hablan los académicos, me imagino. Pero cuando uno oye hablar al Rocky Valdez, es otra cosa. Ahora no se trata entonces de que el dramaturgo tome de una manera mecánica el modo de hablar del Rocky o la del presidente de la Real Academia de la Lengua. No, no, uno toma las cosas y las elabora de acuerdo a las propias necesidades del texto. Entonces, son otras leyes, no son leyes de la corrección académica porque sí. Sino que de pronto recurre a una serie de palabras, frases, términos y de construcción de frases...

**A.C.:** Perdone, maestro, le insisto, concretamente usted recuerda que eso fue deliberado, por lo menos, cuando usted lo escribió.

**J.A.N.:** Pues, mira, no es deliberado el hecho de jugar con la técnica. Si salió así es porque es así.

**A.C.:** Hay ciertas palabras dentro de esta obra que me han puesto a averiguar su significado, pero hay palabras que no aparecen registradas en el diccionario como la palabra *guacherna*. La estuve buscando dentro del poco material bibliográfico de la biblioteca del colegio y no la he podido encontrar. Se refiere al poetastro, el poeta que es asesinado por el mismo presidente, y dice que éste había hecho anteriormente concesiones inadmisibles a la *guacherna*.

**J.A.N.:** Desde el punto de vista de esos personajes hacen parte del pueblo (busca la palabra *guacherna* en un diccionario y no lo encontrarás)...Y el pueblo es quien crea el diccionario y la Real Academia al final tiene que aceptarlo. Es un término que yo utilizo en otro cuento. Uno recoge palabras como uno recoge emociones, historias. Y hay palabras que tienen un cuerpo muy especial y hay otras que hay que reconstruir, que están ligadas a la acción. Precisamente, yo escribí en *Cromos* un cuento sobre la palabra para resolver ese problema... No está... Está huache: hombre de la hez, tirano, bajo, canalla. Huache en Colombia y Venezuela. Del quechua, huacha: pobre. Es una palabra de origen quechua.

**A.C.:** Jairo Aníbal, ¿esto me da a pensar que el escritor cuando escribe es inconsciente y quienes tratan de hacerle tomar conciencia de su obra son los críticos?

**J.A.N.:** En absoluto. No, nadie más... Yo no diría inconsciente... Los críticos son detestables...

**A.C.:** Jairo Aníbal, esto me recuerda una nota aparecida en el dominical de *El Tiempo* o *El Espectador* en donde alguien se refería a la discriminación racial a los negros de parte de García Márquez en su obra cumbre *Cien años de soledad*, y parece que es así porque efectivamente no menciona a un negro. Será que García Márquez por su ideología, por su forma de pensar, será posible que él deteste o discrimine al elemento negro que ha sido tan importante en América Latina como el mismo indio. ¿Será posible que haya sido inconsciente cuando escribió sus *Cien años de soledad* y, en general, en todas sus obras?

**J.A.N.:** Mira, yo no creo eso. Lo que pasa es que hay un ejército de especuladores que como no tienen nada que hacer en la vida, como dicen las abuelas, se meten a desmenuzar una serie de cosas que no tienen el menor sentido. Ahora, si tú te metes en cualquier texto, puedes encontrar una serie de cosas sobre las que tratas de llamar la atención, pero si lo haces de mala fe, pues no hay un propósito que sea útil ni para los lectores ni para el escritor ni para nadie. Me parece absurdo el cargo. *Cien años de soledad* es una obra del mestizo y en el mestizo, pues, están contenidos muchos atributos culturales de las diferentes razas. En este momento todo cuento de verdad es un cuento que recoge las inquietudes vitales de un país de mestizos, este país no es un país de blancos, ni es un país de negros o un país de indios, fundamentalmente, es de mestizos.

Hay sectores blancos, negros e indios y el blanco sigue tratando de mantener una preeminencia social y económica basada en el color de su tez... Pero acusar, en este caso, a García Márquez de discriminar racialmente al negro es... me parece que no es loco porque la locura es inteligente. Es la estupidez más grande. Es como criticar a Rulfo porque en *Pedro Páramo* no aparecen los negros, ¡qué carajo!, pero aparecen los indios mexicanos o criticar a alguien porque no aparecen aspectos de manera evidente. La verdad yo no me había puesto a pensar en eso. Uno piensa en las cosas buenas de la vida y cuando uno lee *Cien años de soledad* piensa en la fiesta del cuento que emana de ahí... y yo creo que están ahí los factores negros, muchos, a través de actitudes, imágenes, palabras e inclusive de personajes.

**A.C.:** ¿Con un sentido connotativo, no literal?

**J.A.N.:** Claro que sí. La vida va más allá de un mero señalamiento para idiotas... Mira, yo escribo un último cuento para muchachos, para niños que a mí me conmueve mucho, que se llama *Caracolí de las alas*. La única referencia que hay al color de la tez es cuando el abuelo saca del fondo del mar una muñeca de oro de un tren sumergido, que es una imagen muy linda, es un tren que está allá en el fondo del mar, todavía se ve el letrero en su costado que dice Ferrocarril del Nordeste y en el último vagón está la muñequita de oro y él la saca y la lleva a sus nietos y, claro, tiene una historia llena de aventuras y emociones. Es el único momento en que yo digo que su cabecita es morena: "al lado de la cabecita morena está la cabecita llena de fulgores". Ahora se sabe que son niños morenos, claro que sí, son niños colombianos, de la costa norte de Colombia, son los personajes míos. Si alguien me dice que Jairo Aníbal en ningún momento habla de niños

**Lo que pasa es que hay un ejército de especuladores que como no tienen nada que hacer en la vida, como dicen las abuelas, se meten a desmenuzar una serie de cosas que no tienen el menor sentido**

negros, yo no sé si sean negros, solo me interesa que sean dos niños. De pronto el lector ve al niño y lo ve negro y otro lo ve menos negro y otro los ve azules o verdes o de todos los colores... Hay que partir del cuento y de la fuerza que emana de los cuentos.

Otros puntos de partida han conducido a una posición terriblemente estúpida frente a la literatura. Es el caso de las interpretaciones de las cuales hablábamos tú y yo hace un tiempo largo. De pronto, hablan de un cuento que dizque es de uno y dicen que el tigre de vidrio en *Zoro* es el símbolo de las dos fuerzas que hay en toda entidad vital, del mal y del bien, de lo oscuro y de la luz y que el hecho de ser transparente develan una luz de fuerzas y se echan un discurso de media hora... ¡Eso no es cierto, compañero! Yo no escribí eso.

**A.C.:** Y ¿con eso el profesor raja al estudiante?

**J.A.N.:** Naturalmente. El tigre de vidrio es el tigre de vidrio... Mire, es tan grotesco el asunto, compañero, a ti te va a interesar porque eres maestro... Un estudiante de la Pedagógica me contaba unas vainas que me dejaron asombrado por la estupidez de la cosa. Me dice que la clave para entender el cuento de *La caperucita roja* es la siguiente: "La caperucita roja es el símbolo de la pubertad y que es a través de ese fenómeno menstrual como hay que entender todo el cuento y dizque el lobo es no sé qué cosa, que el instinto surge alrededor de la niña, de la mujer ya. Que la caperucita es otra vaina". Esto está en contra de la literatura y de la vida. Cada crítico sinvergüenza que no tiene nada que hacer en la vida puede especular sobre lo que le dé la gana, pero en esencia, ¿qué es lo que existe? El cuento. ¿Y el cuento qué es? Es una niña que tenía una ruanita roja. No podemos salirnos del cuento. Si tú te sales del cuento, entonces, tú puedes decir que el símbolo del rojo es el símbolo de lo popular, de las fuerzas progresistas y que el lobo es el símbolo del imperialismo y no sé qué vaina. Hombre, compañeritos, pero por favor: Caperucita roja es Caperucita roja y si el señor quiere escribir otro cuento sobre el imperialismo, pues... además, sobre el imperialismo no se escribe ningún cuento. Se escribe un cuento sobre el señor Nelson Rockefeller. Sobre el imperialismo uno se echa un discurso político o económico.

**A.C.:** Alguien dijo por ahí que el crítico es un escritor frustrado y que como no escribe, escribe más bien sobre lo que escriben los demás.

**J.A.N.:** Es cierto... Aparece con frecuencia. Para rematar lo anterior, García Márquez escribió algo interesante sobre eso. Dice que él es muy afortunado, que tiene una buena estrella política, porque un profesor de su hijo dijo que el gallo del coronel era el símbolo de la lucha popular; que era el símbolo de los pueblos. Entonces, García Márquez dijo que tuvo una suerte del carajo porque cuando él estaba escribiendo el cuento lo primero que pensó fue matar el gallo para que el tipo se hiciera un sancocho. ¡Qué tal si lo escribe así!

**A.C.:** Sí, y él destaca que dentro de la literatura la interpretación la debe hacer el lector y no por imposición o sugerencia, en este caso del maestro.

**J.A.N.:** No. Yo no creo que se trate de una interpretación. El cuento no es ningún lenguaje cifrado que deba ser interpretado. Yo voy más allá. Uno tiene que vivir el cuento. No es un problema de traducción, de qué quiso decir el escritor que no lo dijo...

**A.C.:** Exactamente, es un problema de vivir el momento...

**J.A.N.:** Claro; como cuando una va al béisbol, compañero. Uno va a vivir el béisbol, a gozar de toda la vaina y uno sabe qué es lo que está pasando. Uno no está haciendo inter-

pretaciones que se salen del béisbol. O como cuando uno va al baile. Uno va al baile a bailar, qué tal que tú vas a bailar y no bailas... Entonces, como hay cinco mujeres que tienen blusas floreadas, eso quiere decir no sé qué cosa y el otro tipo que mueve más el pie derecho que el pie izquierdo... En el baile, tú vas a bailar y lo que tiene que hacer es bailar mejor que nadie y, además, echarle el ojo a la que mejor baile... Compañero, esa es la vaina. Y nada más. Eso es el arte. Cuando uno lee a Shakespeare se emociona uno con el viejo Shakespeare, cuando uno lee a Homero, que yo quisiera otra vez haberlo conocido para tenerlo en esta casa y emborracharme con él todo el tiempo, para que se sentara en una sillita y tocarlo. Es un viejo lindo... que ¿cuál es la esencia de esos cuentos? Es toda la acción como casi de matinal infantil. ¿Qué es *La Iliada*? Es la lucha de dos bandas de hampones: Agamenón de una banda y Paris de la otra banda... Como Homero era un viejo querido que amaba el vino, dijo, carajo, estos dos tipos tienen que pelear por alguna vaina linda... La mujer.

**A.C.:** Elena.

**J.A.N.:** Elena. Eso es lo importante... Pero salen sociólogos trasnochados a decirnos que no, que era la lucha económica y política entre Troya y Grecia y no sé qué vaina. Uno se da en la jeta por una mujer, compañero; o por un caballo o cuando la idea de una revolución ya es tan entrañable que forman parte de la carne y de la sangre de uno. Por eso se hace uno matar. Nos han negado el placer de acceder al arte; por eso el fracaso de las clases de literatura; si es que la literatura no es una clase, no es una asignatura... Cuando tú les dices a los niños: el próximo miércoles a las tres de la tarde tenemos literatura es como decirle que a las tres tenemos pachanga. ¡Pero no es así! A las tres hay una vaina harta donde el profesor hace interpretaciones. En cambio de permitirles al niño y al joven gozar con la historia de Romeo y Julieta, del muchachito y la muchachita, de emocionarse y de enamorarse de Julieta, se inventan una serie de teorías muy extrañas que no tienen nada que ver ni con la vida ni con Shakespeare ni con el teatro y menos con Romeo y Julieta. Hay que vivir, fundamentalmente, el cuento hay que creer en el cuento. El escritor no se inventa un lenguaje cifrado para decir cosas. *El otoño del patriarca* es *El otoño del patriarca*, cuento para niños. Eso de que al mar lo meten en cajones y se lo llevan es una vaina lindísima. No hay ninguna otra interpretación. La esencia es el encuentro carnal y sensual del arte con quien gusta del arte.

**A.C.:** Bueno, maestro, es mucho más, pero dejemos acá las cosas. Mis sinceros agradecimientos por su charla. ■

Foto de Rubén Darío Mejía Sierra  
Imagen tomada de: <http://artefactomagazine.wordpress.com/2010/09/20/in-memorian-jairo-anibal-nino-1941-2010/>

