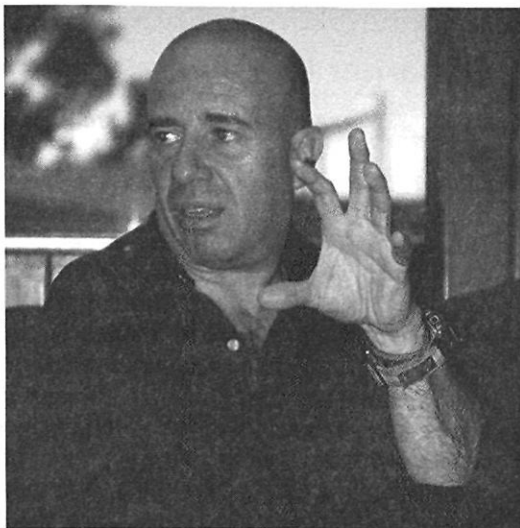


Jorge Volpi nació en México en 1968 y pertenece a la llamada generación del Crack. Su novela *En busca de Klingsor* obtuvo el Premio Biblioteca Breve en 1999 y ha sido también galardonado con los Premios Deux Océans y Grinzane, en Francia, y el de mejor traducción del Instituto Cervantes de Roma, en 2002. Ha escrito una decena de novelas, entre las que destacan sus dos últimas, *El fin de la locura* y *No será la tierra*. Es también ensayista y actualmente dirige al Canal cultural 22 en la ciudad de México.



Mario Bellatín nació en México en 1960, pero fue en Perú donde inició su carrera literaria. Es autor de casi una veintena de novelas cortas. Con *Salón de belleza* obtuvo el Premio Médicis a la mejor novela extranjera editada en Francia y con *Flores*, el Premio Xavier Villaurrutia. En el año 2000 fundó en México D.F. la Escuela Dinámica de Escritores, un espacio alternativo a las escuelas y talleres tradicionales. *La jornada de la mona y el paciente* y *El gran vidrio* son algunas de sus novelas más recientes, la última de ellas publicada en España.

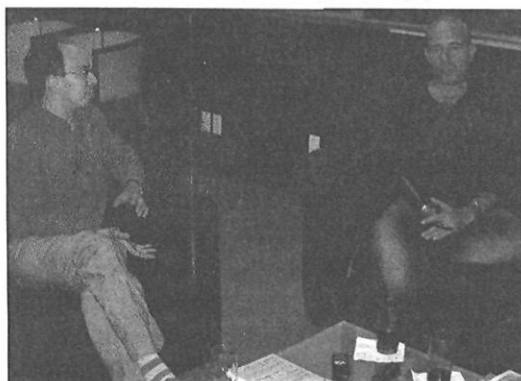
Diálogo de la Lengua

Mano a mano entre los novelistas mexicanos Jorge Volpi y Mario Bellatín sobre el fin de las ideologías, la desaparición de las tendencias literarias en Latinoamérica y la relación del escritor con el lector

CARIDAD PLAZA
Periodista

CARIDAD PLAZA.—Me gustaría que me comentarais en qué situación se encuentra la literatura en español, la literatura iberoamericana.

JORGE VOLPI.—Yo he dado vueltas a esa pregunta y he llegado a la conclusión de que no tengo ni la menor idea. Creo que hay un caos fructífero, que se publica una enorme cantidad de libros y que hay muchos autores y de varias generaciones entremezcladas, pero no me atrevería a reconocer tendencias claras en las últimas creaciones literarias en español. Intento estar más o menos al día de lo que se publica y distingo pocas coincidencias. Quizá, una de éstas tenga que ver con la general admiración que sentimos los de mi generación, y también los más jóvenes, hacia Roberto Bolaño. Pero eso no se revela en las escrituras de cada uno, que son radicalmente distintas. Es curioso que escritores que no tienen nada en común se sienten admiradores de la obra de Bolaño y por razones distintas. Y no ocurre sólo en México. Es un fenómeno que se repite en otros países de América Latina, en Chile, en Colombia... ¿Tú qué opinas, Mario? Porque eres uno de los incontables defensores públicos de Bolaño.



Jorge Volpi: «Una de las pocas tendencias de las últimas creaciones literarias en español tiene que ver con la general admiración hacia Roberto Bolaño»

MARIO BELLATÍN.—Me interesa mucho Bolaño y creo que es un escritor muy amplio. De ahí lo que tú dices, que distintos escritores o distintos lectores se encuentran en Bolaño, no en un Bolaño, sino en los diferentes Bolaño. Pero quisiera volver al principio,

a intentar contestar a la pregunta de qué está pasando con la literatura en Latinoamérica, y me gustaría romper la idea, el estereotipo, de las literaturas de los diferentes países, porque creo que la búsqueda de las literaturas nacionales ha hecho mucho daño al desarrollo de la escritura. Estoy totalmente de acuerdo contigo, Jorge, en lo del aparente caos y en que hay muy pocos elementos en común y creo que ésa es precisamente la tendencia y el gran avance. Cuando comencé a escribir, en los años 80, había un espacio muy rígido. Uno piensa que la libertad es el elemento obvio del arte, pero entonces no era así y descubrías que estabas entrando en un universo regido por reglas definidas y por tendencias que precedían a tu propia escritura. Y recuerdo mis primeros textos en los que me sorprendía a mí mismo escribiendo falso. Fue muy gracioso: yo escribía a la manera de..., a pesar de que nunca había bailado boleros, ni había estado en un colegio militar y no había sufrido las consecuencias de una dictadura. Pero, inconscientemente, había que pasar por ese espacio para que tu escritura fuera aceptada. Cuando empecé a escribir cosas más personales, a hacer mi propia escritura y a no repetir esquemas constaté cuál era la reacción: ¡Qué bien! ¡Qué experimental! ¡Qué kafkiano! ¡Qué *nouveau roman*! Al principio pensaba que era un elogio, pero no, me estaban diciendo justamente lo contrario. Era un insulto soterrado y lo que querían dar a entender es que mi literatura no iba a ser tomada en serio, ni iba a pasar a la historia, porque los parámetros eran otros. Ha pasado el tiempo y las verdades que hace tan sólo cinco años parecían absolutas, ahora se ven absurdas. Si yo le hablo ahora a un joven de un parámetro determinado no me entendería.

Hoy cada cual escribe lo que quiere y todas las exploraciones y todos los caminos son válidos. Por fin, se invalidó el sentido único. Yo leo, por ejemplo, a Jorge Volpi, independientemente de que sea latinoamericano, español o norteamericano y puedo leerlo como si fuera una traducción y encontrar el disfrute literario por encima de todas las cosas.

J. V.—Coincido con lo que dice Mario. Cuando en los años ochenta, siendo muy jóvenes, empezamos a escribir el grupo de amigos que luego formaríamos el Crack¹, nos dimos cuenta de que todos intentábamos imitar a Juan Rulfo o a García Márquez, a pesar de que nunca habíamos visto una vaca en vivo, ni sabíamos lo que era un caballo y, por supuesto, tampoco bailábamos boleros. Y el primer texto común que hicimos, una reunión de cuentos que funcionaba como novela, fue una burla sobre los escritores de nuestra edad y de nuestro medio urbano que escribían como García Márquez o Juan Rulfo. A partir de ahí, vino la siguiente etapa, a la que ha hecho referencia Mario, y fue sorprendente descubrir que ese nacionalismo seguía enquistado dentro de la vida intelectual de América Latina y de España. Cuando publiqué *En busca de Klingsor* y, al año siguiente, Ignacio Padilla publicó *Amphitryon*, volvió el debate sobre la literatura nacional. No comprendían que no escribiéramos sobre México y nos acusaron de estar peleados con lo latinoamericano, cuando la realidad era que ni siquiera se nos había ocurrido plantearlo como una batalla que había que librar. Yo escribí sobre la Alemania nazi porque quería hacer una novela sobre ciencia. Ésa era la única razón y, sin embargo, todavía en los años 90, se seguía discutiendo la pertinencia o no a la

literatura nacional. Estaba tan vigente que hubo un crítico que llegó a decir que nos deberían quitar el pasaporte mexicano. Poco a poco ha ido desapareciendo la presión pero, aun así, la tendencia sigue, sobre todo si uno sale del ámbito de la lengua española. En Francia o en Italia no es sencillo publicar un libro de Mario, porque los editores no aceptan que un latinoamericano no escriba sin su marca de identidad.

C. P.—Algunos escritores jóvenes, sin que al parecer la identidad les condicione, dicen que les resulta más fácil colocar a sus personajes en su país de origen, en los lugares que conocen, en las calles que han transitado desde siempre.

M. B.—Pero ése es el espacio, lo superficial: la avenida tal, el monumento cual, un momento histórico determinado... porque escribimos sobre nuestras realidades. Lo que dice Jorge es otra cosa, es que si escribes sobre la Alemania nazi te anulan todas las otras opciones personales, te anulan tus vivencias si éstas no están en escenarios reales. En mis textos no existe, muchas veces, una realidad reconocida pero yo estoy ahí, y ahí está Latinoamérica también, porque están mis vivencias, está la mezcla que yo soy. No se puede escribir de otra manera. Si no fuéramos latinoamericanos y no hubiéramos vivido en México, en un momento histórico determinado, nuestra escritura sería diferente.

J. V.—Empecé a escribir *En busca de Klingsor* porque quería hacer una novela sobre la ciencia y sobre la incertidumbre y planeé mi trabajo en México, en 1994, que para mí fue

el año más incierto de este país. Es verdad que terminó siendo una novela sobre la República de Weimar y sobre el ascenso del nazismo, pero nació de la angustia y de la incertidumbre cotidiana que se vivía en México. ¡Es tan simplista hacer únicamente la lectura del escenario literal! Mario, por ejemplo, en *El gran vidrio*, hace tres textos que son tres autobiografías y ahí está perfectamente claro, de una manera literaria, lo que estamos diciendo: son textos autobiográficos, aunque si uno no tuviera la leyenda autobiográfica, jamás lo relacionaría con su vida. Y es que una novela pueda pasar en Rusia o en Zaire y hablar de México o de la identidad del autor. Es tan obvio que es sorprendente que mucha gente no lo vea, que recurra sólo a la lectura literal para fijar los referentes, como si la literatura fuera periodismo.

M. B.—Para hablar de la realidad no siempre hay que utilizar los recursos del realismo porque se quedan cortos. Por eso yo sentí la necesidad, y los del grupo Crack también, de tratar de profundizar en la cotidianidad, en el propio ser, desde otra perspectiva. En *El gran vidrio*, ya que tocaste el tema, si se leen las biografías de una manera literal me pueden acusar de que yo nunca viví en la India, ni mi mamá me llevó a los baños públicos. Es una construcción. Las cosas se pueden contar de una manera tradicional, establecida y construida por otros y se pueden contar de otra manera y yo prefiero esa otra manera porque me siento mejor en situaciones más universales, que trasciendan el momento. Además, estoy convencido de que, después del *boom*, la literatura, la narrativa, devino en una cosa vacía, de repetición de formas.

C. P.—¿Influye la lengua en los escritores? ¿Es distinto expresarse en español o en otro idioma?

J. V.—Sin duda influye, como influye la propia personalidad o el lugar en el que naces. Los franceses lo llaman «el genio del idioma» y parece que, de alguna manera, te rebasa porque está ahí, en la propia estructura neuronal y, desde luego, está también la tradición de la lengua, que está presente y de la cual uno tiene que responder. Pero coincido con Mario en que lo esencial no es la lengua, sino la literatura.

M. B.—Una buena traducción puede llenar más que un original. Por eso yo juego en muchos libros con la literatura japonesa. No es que me interese especialmente la literatura japonesa, que sí me interesa pero como me interesan otras, sino que trato de mostrar que lo literario, lo que queda de pasar de un ideograma a una lengua occidental, queda intacto. Me parece fantástico que una buena traducción de un escritor japonés, que escribió en ideogramas, siga conteniendo literatura y se pueda ingresar en los universos que plantea ese escritor. A mí la lengua en sí me molesta y me molesta que el lenguaje sea demasiado extenso. Por eso hago siempre un trabajo de sustracción hasta llegar a una suerte de neutralidad, donde el que hable sea el silencio, lo que no está dicho. Yo sería feliz si redujéramos el idioma al mínimo y eso está en contradicción con la idea que se tiene del escritor, como de un ser de imaginación desbordada y con manejo del lenguaje. Yo, en la primera etapa de mi trabajo, tengo una imaginación desbordada y, a medida que avanzo, la voy reduciendo y eliminando. Y, por su-

puesto, no creo que el idioma influya en el escritor. Yo preferiría que el español fuera un idioma más compacto.

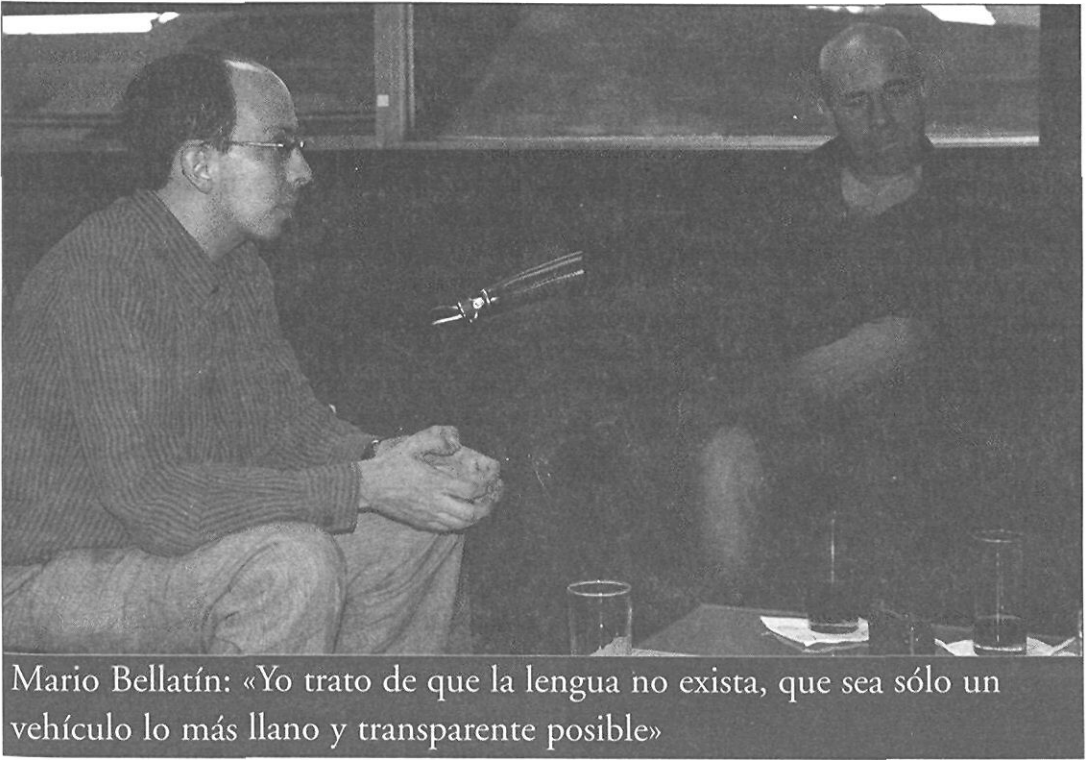
J. V.—Creo que últimamente los hablantes de español tenemos una especie de soberbia, heredada de ciertos políticos, y pensamos que nuestro idioma es lo máximo porque lo hablan 400 millones y liga a muchos países. Es verdad que el español ha creado ciertos ámbitos inevitables y tiene una enorme cantidad de ventajas expresivas, justamente por ser una lengua hablada por tantas personas en el mundo, pero los escritores, los verdaderos escritores, nunca se han circunscrito a una lengua. La literatura no ha tenido esas fronteras y los escritores han leído traducciones o han leído en distintas lenguas para poder nutrir su imaginación con la pluralidad de las tradiciones y no solamente con la tradición de su idioma.

C. P.—Lo que quieren decir es que uno se puede identificar con una novela, independientemente del idioma, si las vivencias son similares.

J. V.—Sí, aunque decir esto no sea políticamente correcto.

M. B.—Además yo trato de que la lengua casi no exista, que sea sólo un vehículo lo más llano y lo más transparente posible.

J. V.—Y con todos los juegos posibles. En mi última novela, *No será la tierra*, no lo he utilizado, pero en las otras dos, *El fin de la locura* y *En busca de Klingsor*, hay personajes que escriben en primera persona y uno es alemán y el otro ruso. El juego consiste en que



Mario Bellatín: «Yo trato de que la lengua no exista, que sea sólo un vehículo lo más llano y transparente posible»

estamos leyendo la traducción de lo que ellos escribieron en la lengua original.

C. P.—Tus novelas son extensas, más extensas que la media y, sin embargo, las de Mario son más cortas que la mayoría.

J. V.—Las tres últimas novelas son extensas, pero también me gusta mucho la novela corta. Lo que pasa es que éstas son las que se han vuelto más visibles, aunque para mí sean tan importantes como *Días de ira*, una novela de 62 páginas, que también se publicó en España, a la que tengo un cariño especial y en la que hay algo de lo que decía Mario. En esa novela he reducido el lenguaje y la anécdota

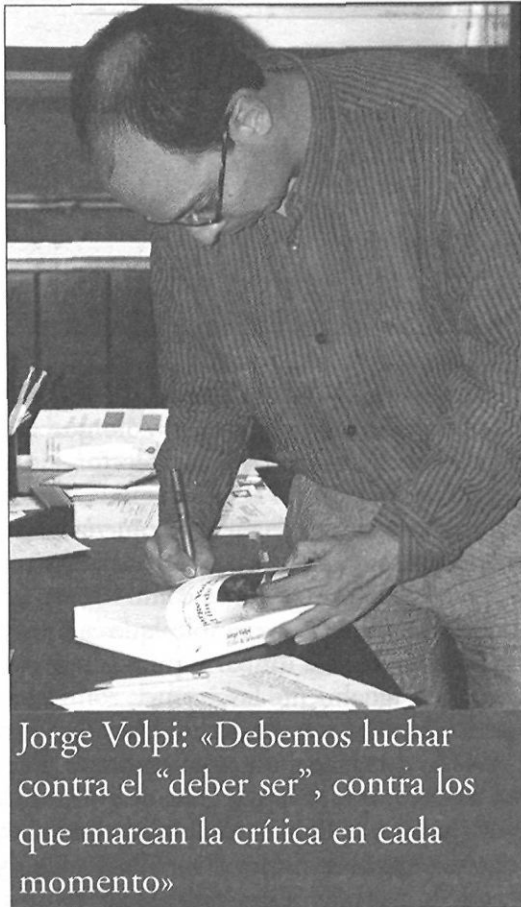
al mínimo y, sin embargo, es una novela tan extensa como las tres últimas, sólo que las páginas que no están las llena el lector.

M. B.—Respecto al lenguaje, yo quería señalar que dentro de la literatura es tan lícito practicar esta forma escueta como la otra, la de Lezama Lima, por ejemplo, que es totalmente opuesta, de un barroquismo impresionante e igualmente fascinante.

J. V.—Es que la lucha es sólo contra el «deber ser», contra los que marcan la crítica en cada momento. Es muy fácil verlo con la literatura española. En los años 50, el «deber ser» de la crítica en España era la novela so-

cial. En los años 60, cambia y hay que ser experimental. En los 70, vuelve a cambiar y hay que hacer narrativa... y el escritor tiene que estar en contra de ese «deber ser» que le marcan los lectores, los críticos o los académicos. Ahora entre los críticos encontramos de todo y algunos, incluso, tienen su «deber ser» particular y por eso son, a veces, tan detestables para un escritor.

C. P.—El final de la izquierda, el final de ese mundo que vivieron las generaciones ante-



Jorge Volpi: «Debemos luchar contra el “deber ser”, contra los que marcan la crítica en cada momento»

riores, es el *leitmotiv* de las últimas novelas de Volpi.

J. V.—Son novelas autobiográficas en sentido inverso porque yo no lo viví y me fascinaba pensar en la generación de mis padres, que todavía tenía esa convicción ideológica tan firmemente establecida. Después, en algún momento, la convicción se quebró, se descreyó de todo y la mayoría se volvió exactamente lo contrario, un neoliberal radical. Así que decidí escribir sobre algo que yo no sentí. Nunca tuve un compromiso ideológico poderoso con la izquierda y tampoco tuve desencanto y, evidentemente, no tuve ni tengo ningún compromiso ideológico con la derecha. Yo soy un escéptico y tal vez por eso me interesaba tanto indagar en esa forma de vivir, con convicciones tan firmes.

M. B.—Yo lo viví también en otros. Veía a mis primos mayores, viviendo su militancia política, la ruptura, los viajes a las «Mecas» de la época y esperaba, pensando que a mí también me tocaría vivirlo y, cuando llegó mi momento, ya no había nada. De alguna manera nos quedamos con esa ansiedad y con una pregunta sin contestación: ¿cómo sería vivir con esas convicciones? Como ya no existían, tuvimos que construir algo nuevo. Y eso es lo que ha hecho Jorge, un trabajo de construcción desde la nada, desde sí mismo, desde la necesidad de llegar a un espacio que está vacío, en el que se han acabado las ideologías. Esa literatura de reconstrucción me parece muy interesante porque es el comienzo de y no el epílogo de.

J. V.—Me fascina el tema del derrumbe de las ideologías, aunque a mí no se me derrumba-

ra ninguna. Ahora, más que reconstrucción de utopías, creo que se trata de construir desde cero ciertas utopías que se vuelven únicamente personales y la literatura es una de ellas porque tengo la convicción, sumamente firme, de que sí sirve para algo. Yo, a diferencia de muchos otros escritores que dicen que les gustan las novelas porque no sirven para nada, tengo la firme convicción de que sirven. Si no, la especie humana no las valoraría tanto.

C. P.—Bueno, pues, ¿para qué sirve la literatura y qué aporta a la humanidad?

J. V.—La literatura de ficción, particularmente, es esa herramienta única de conocimiento del ser humano que no tiene ni la psicología, ni la historia, ni la filosofía, y que permite creer por un momento que uno es otro o que está cerca de ser otro, aunque sea falso. Eso es lo que te acerca a la experiencia de lo que significa ser un ser humano.

M. B.—Sirve para la creación de un universo paralelo, donde uno pueda profundizar sobre la razón de ser, sobre el ser humano en su totalidad. Sirve para entendernos a nosotros mismos, desde una perspectiva que la realidad no nos puede dar. Y sirve para reconstruir un universo, haciendo creer que es un espacio real. Por eso a mí me interesan los libros que no se pueden contar, los que obligan a transitar por sus páginas y vivir la experiencia para poder aprehender lo que se está expresando y que no haya otra manera de experimentar ese universo que leyendo el libro.

C. P.—¿Es importante para un escritor el contacto con el lector?

M. B.—Yo escribo pensando mucho en el lector, pero no en un público objetivo, sino poniéndome en las múltiples posibilidades que tiene un lector cuando se enfrenta al libro y creo que la labor del escritor es salirle siempre al jaque y mantenerle seducido. Lo que me interesa como escritor es que el lector ingrese al universo que yo planteo, lo transite y lo termine. Y le doy todos los recursos para que pueda asumirlo y discutir conmigo. Pienso todo el tiempo en el lector, en las múltiples opciones de ese lector demasiado entrenado y con demasiada información, que no quiere leer en abstracto, sino que lee lo que quiere. Mi misión termina cuando logro convencerle de que debe terminar el libro. En contra del escritor dueño de una verdad y lleno de respuestas, yo estoy lleno de preguntas, que comparto con el lector.

J. V.—Pero yo me atrevería a decir algo que no suele decirse en esta época liberal y es que el escritor tiene inevitablemente algo de totalitario y de arrogante y, por lo tanto, también de cruel. Tenemos que pensar que lo que naturalmente debería querer hacer el lector es escapar de nuestro texto, abandonarlo lo antes posible. Y que lo que nosotros tenemos que hacer como escritores es utilizar nuestra inteligencia y todas nuestras armas para convencerlo y que se quede o, mejor, que le sea imposible salir. Lo que yo quiero son lectores que dialoguen, que no se traguen las cosas y asumir que, si es inteligente, es posible que no desee leerme a mí sino a Dostoievski, por ejemplo. Por eso el escritor tiene que mantenerlo atrapado y convencerlo de que ese mundo vale la pena de transitarse, como dice Mario.

M. B.—Y las preguntas que uno se hace transmitírselas al lector y que todo sea un gran cuestionamiento. ¿Qué sucede si junto la belleza y la muerte? ¿Qué sucede si una biografía se hace de esta manera? ¿Qué sucede si reinvento personajes del siglo XX, paradigmas, y los pongo en una situación determinada, ficcional? ¿Si yo pongo, por ejemplo, a Fidel Castro o a Kant de una determinada manera? ¿Qué sucedería si esto fuera real?

C. P.—Pero ¿no creen ustedes que el lector, cuando elige comprar un libro, es casi siempre con la intención de quedarse en él hasta el final, aunque a veces le resulte difícil?

J. V.—Es posible que así sea, pero hay que fomentar lo contrario, hay que pensar en los lectores que no quieren seguir y que sólo se quedan cuando no tienen otra salida, cuando es importante quedarse, cuando vale la pena, cuando creen que va a cambiar algo en su vida y cuando se está haciendo preguntas vitales.

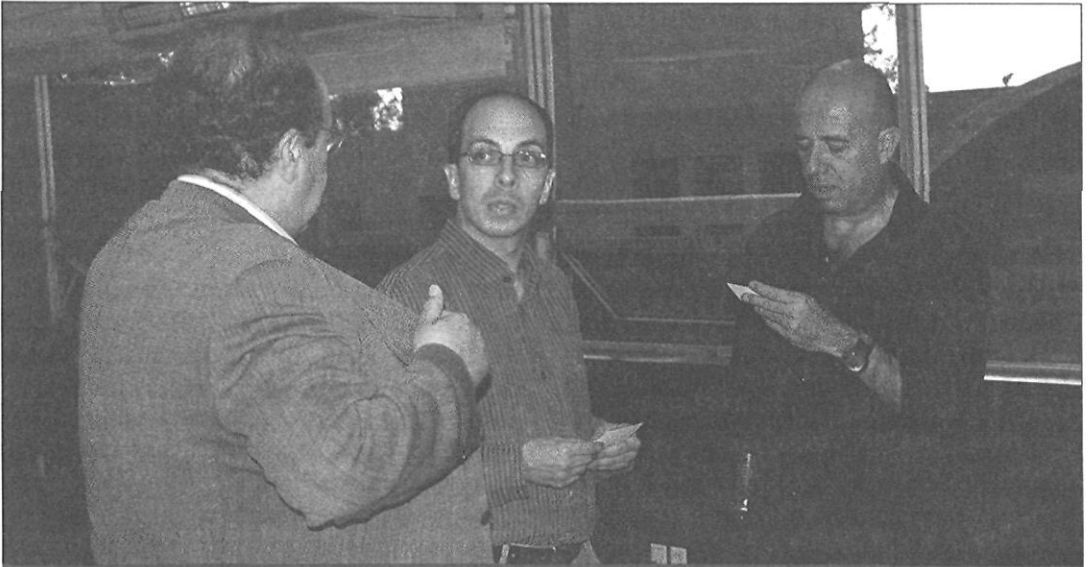
M. B.—Y luego está la pretensión del escritor. Yo tengo la pretensión de decir cosas que nadie haya dicho antes y que eso que digo sea una experiencia interesante para otro. Hacer evidente la combinación que uno es e intentar transmitirla en un texto. Porque no es tan obvio que uno escriba sobre lo que le interesa, escribe lo que puede y en una conjunción determinada y trata que eso que surge sea transmitible a un lector.

J. V.—Porque es un experimento. Si el escritor sabe exactamente sobre lo que va a escribir, el experimento desaparece. Por eso resultan tan aburridas esas novelas con tesis previa, que se aplica y se lleva a la práctica.

M. B.—El escritor tiene que ser el primer lector de su propia escritura y cuenta con todo el espacio y con todo el tiempo del mundo para reorganizar la información y que el lector no tenga que compartir sus búsquedas personales o sus elementos biográficos. Yo tengo de mis libros, y de este *Vidrio* en concreto, otro paralelo, que es el mío, que es el que está lleno de vivencias, con un determinado lenguaje distinto del otro. Y de ese libro construyo el otro, el del lector, el dirigido a esa persona inteligente, preparada, que sabe leer y que no quiere necesariamente leer mi texto.

J. V.—Son los borradores. Por más que mis tres novelas últimas sean extensas, mi proceso es el mismo que el de Mario: el de eliminar. La versión original de esas novelas tenía 850 páginas y he ido desbrozando. Uno siempre tiende a la concentración, aunque termine en 400 páginas si el material es muy extenso y, paradójicamente, tiende también a la conservación. A veces pienso que el libro que yo hubiera querido publicar es el de las 850 páginas, aunque sólo hubiera sido por el puro goce personal.

M. B.—Pero, por intuición, uno sabe el punto exacto de lo realmente interesante. La tendencia es querer ponerlo todo. Por eso es tan importante contar con un tiempo determinado para escribir el libro y no apurarse a la hora de escribir y menos a la hora de publicar, porque se necesita ese tiempo del que hablo para poder darte cuenta de lo que has escrito y tener la perspectiva suficiente como para convertirte en lector de tu propia obra.



Mario Bellatín: «Yo escribo pensando mucho en el lector, poniéndome en las múltiples posibilidades que tiene el lector»

C. P.—¿Por qué se escribe? ¿Por qué se convierte uno en escritor, a pesar de lo duro que es?

J. V.—A mí no me parece duro, me parece idiota. Los trabajos duros son otros...

M. B.—Picapedrero, por ejemplo.

J. V.—Yo escribo porque empecé a escribir, casi como una anécdota. Un día, cuando estábamos en la preparatoria —teníamos 16 años—, un amigo mío, Eloy Urroz, que también es escritor y miembro de Crack y que ya para entonces escribía poesía, me dijo: ¿por qué no escribimos un cuento? Cada quien el suyo, claro. Lo escribí y descubrí que eso era lo que me gustaba hacer. No creo que en mis inicios haya mucho más que eso.

M. B.—Hay un «sin darse cuenta» que es importantísimo. Yo nunca hubiera sido escritor, si hubiera sabido de manera objetiva, concreta y racional lo que era este oficio. Con diez años hice un libro sobre perros y, por la reacción de mi familia, me di cuenta del valor subversivo de la literatura. Mi familia no era afecta a la cultura y en mi casa no había libros y, de pronto, yo consigo una máquina de escribir viejíssima y empiezo a escribir sobre las razas de los perros que conocía y todos reaccionaron mal porque no era una tarea escolar. Y me sorprendió, como también me sorprendió que pensarán que era mejor que me fuera a jugar con el resto de mis amigos. Terminé el libro, se burlaron de él y sufrí escarnio. Algo raro pasaba en mi entorno familiar por el solo hecho de querer escribir. Pero continué y se fue dando solo.

J. V.—Ese cuento fue para mí el descubrimiento de la ficción, pero yo quería escribir libros desde mucho antes. Mi padre, que es médico, es un gran lector y siempre hubo libros en mi casa. Desde los 8 o 9 años y, sobre todo, desde los 11, 12 o 13, tuve claro que quería escribir. A los 13 me planteé la realización de una enciclopedia sobre la Edad Media y planifiqué cada tomo. Todavía no pensaba en la ficción, pero hubo un momento en que descubrí que la escritura era esencial en mi vida y que no podría cancelarla, aunque nunca me haya considerado un escritor profesional ni quiera ganarme la vida escribiendo. Por eso estoy aquí, dirigiendo el Canal 22 de Televisión. Yo escribo porque lo necesito y, al mismo tiempo, porque me gusta, me trastorna y no tengo manera de dejar de hacerlo.

M. B.—Todos los días me pregunto por qué lo hago. Y he llegado a la conclusión de que es un impulso. Es algo irracional, sin ninguna lógica y que va contra mí mismo, contra mi forma de ser, porque yo tengo gustos muy dispersos, me interesa una cosa y luego otra y cambio de modos de vida y, sin embargo, la escritura se mantiene inalterable desde los 9 años. Todas las decisiones que he tomado en mi vida han sido a partir de la escritura y ésta siempre ha estado en primer lugar, antes que cualquier otra consideración de tipo personal o profesional. La escritura ha sido lo único que ha existido para mí y no quiero preguntármelo mucho porque, a veces, me da como miedo escarbar.

J. V.—Es un virus que te seduce, te trastorna y que hay que controlar. Por ejemplo, yo no escribo todos los días porque no quiero

ser un escritor profesional, aunque respete a los que se consideran así, un Carlos Fuentes o un Vargas Llosa, que tienen que levantarse temprano para escribir sin importar si llueve o truena. Yo no, yo a veces tengo necesidad de escribir un libro y, cuando eso ocurre, intento dedicar a ello todo el tiempo posible. Pero también puedo dejar de escribir durante una temporada y no me pasa nada. Terminé mi última novela exactamente en junio de 2006 y decidí que necesitaba no ya un descanso, sino una purga, después de tres novelas tan extensas. Y me tomé un año sabático de escritura para reflexionar. Todos los días pienso sobre lo que voy a escribir —en el fondo, eso es también escribir— pero no llego a mi casa y me siento a la computadora. Me permito a mí mismo que mi trabajo sea sólo mental, de planificación de mi próxima novela.

M. B.—Mi caso funciona más en cápsulas. ¡Es algo tan extraño esto de la escritura, esta punción, esta necesidad! Yo escribo a diario, pero encerrado y encapsulado. Trato de dedicar dos o tres horas al día y luego salgo de ese espacio y me olvido por completo. He logrado domesticar la palabra escrita. Hubo ciertos momentos en que era una carga espantosa. Pasaba las 24 horas del día frente a un texto y llenaba páginas y páginas... hasta llegar a las 1.500, a las que faltaban otras 1.500 más para redondearlo. Y luego en una semana de extraña lucidez, con algo más de perspectiva, me daba cuenta de que la novela estaba hecha desde hacía un año y que lo único que tenía que hacer era sacar fragmentos, reunirlos y votar el 80 por ciento para que, al final, se quedara en un texto de 80 cuartillas. A lo largo de los años —con algo más de sa-

biduría en el arte de escribir— he tratado de quitarme de encima esa obsesión y dar a la escritura un lugar muy determinado, muy encapsulado—. Dirijo una escuela de escritura, desde hace cinco años y mi labor de creación se limita a esas dos o tres horas diarias.

C. P.—Usted ha vivido mucho tiempo en Perú y ahora en México, ¿hay diferencia entre los dos países, desde el punto de vista de la creación literaria?

M. B.—Estuve dieciocho años en Perú y llevo doce en México y, sí, hay muchísimas diferencias. La principal es que aquí es mucho más fácil llevar una vida literaria. Al poco tiempo de llegar logré que mi vida girara totalmente alrededor de la literatura y en Perú era muy difícil porque es una sociedad en la que hay poca cabida para el arte.

J. V.—En México hay apoyos a la creación por más cuestionados que éstos sean. Tiene algunas similitudes con España, que invierte mucho en cultura, aunque sus sistemas sean distintos. En España, por ejemplo, hay 487

premios literarios que da hasta el ayuntamiento más pequeño y eso no existe aquí, pero en México hay un sistema de apoyo a jóvenes y adultos, a creadores eméritos, amplísimo, que también contribuye a que sea más fácil dedicarse por completo a escribir y a que se pueda vivir de la literatura, al menos en ciertos periodos de la vida. Tal vez por eso hoy en México hay tan buenos escritores: Guadalupe Nettel, Luis Felipe Lomelí, Martín Solares, Adrián Curiel, Cristina Rivera Garza, Pablo Soler Frost, David Toscaza. Y, por supuesto, mis amigos del Crack.

M. B.—Y, aparte de estos apoyos directos de política cultural concreta, hay un cierto respeto y reconocimiento a la figura del artista, a la figura del escritor. No es sólo el problema económico, es importante también sentirse parte de una sociedad que te acepta.

J. V.—Y para hacer el comercial de México completo: un canal como éste, el Canal 22, que sólo es cultural, y otro, el 11, que también es cultural, no es pensable en España.

NOTAS

1. Grupo literario mexicano de 1996, compuesto por los novelistas Ignacio Padilla, Jorge Volpi, Eloy Urroz, Pedro Ángel Palou y Ricardo Chávez-Castañeda.