

Escribir desde el lado suave de la toalla

Entrevista a Juan Villoro

Fabienne Bradu

Hace un año Juan Villoro recibió en Barcelona el prestigioso Premio Herralde por El testigo, una de las novelas más importantes de la literatura mexicana de los últimos tiempos. En esta entrevista, Fabienne Bradu conversa con el autor.

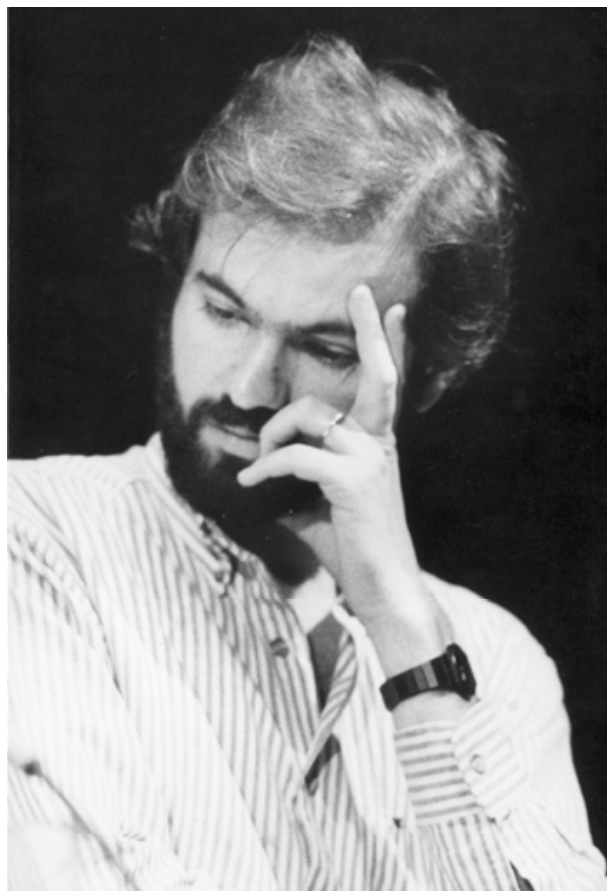
Recibiste el Premio Herralde por tu más reciente novela El testigo. Además del premio, el certamen 2004 significó tu entrada a la editorial Anagrama, donde publican muchos de tus amigos. ¿Es como entrar a un club selecto, figurar entre lo mejor de la literatura hispánica contemporánea, formar parte de una tribu?

Anagrama ya había publicado mi libro de ensayos: *Efectos personales*, pero ésta no fue una entrada cabal porque en realidad re publicaba el libro que en México había sacado la editorial ERA. Ya pertenecía al catálogo, pero con *El testigo* fue, digamos, una entrada plena. El tema del premio me parece significativo por varias razones: sería ingenuo no pensar que todo premio que da una editorial carece de intenciones comerciales, al tiempo que promete calidad cultural. Los premios que dan las editoriales corresponden a un equilibrio entre el afán de vender libros como una operación comercial y el de promover algo que ellos consideran de calidad. Y me parece que entre todos los premios de editoriales, el que ha mantenido más compromiso con las aventuras litera-

rias, con una narrativa de riesgo, es el Premio Herralde. De allí que lo hayan obtenido autores que a mí me interesan mucho como Javier Marías, Enrique Vila-Matas, Álvaro Pombo, Sergio Pitol, Félix de Azúa, Alan Pauls y muchos otros. Desde mi punto de vista siempre ha sido un premio en sintonía con proyectos literarios en los que creo. Hace veintidós años vivía yo en Berlín Oriental y Sergio Pitol en Praga. En aquella época él carecía de lectores para sus manuscritos porque no conocía a nadie que hablara español y que además fuera escritor. Con alguna frecuencia me pedía que fuera el fin de semana a Praga a discutir lo que él estaba escribiendo. En aquel momento se trataba de *El desfile del amor*, me siento cerca de ese libro porque tuve la suerte de leerlo en manuscrito, de platicarlo con el autor; posteriormente la novela ganó el Premio Herralde, de modo que también tenía este vínculo un tanto sentimental, un tanto fantasmagórico con el Herralde, pero no imaginaba que veinte años después lo obtendría yo. Es un premio cargado de afinidades electivas y por eso me dio gusto reci-



© Registo Ciudad



© Registo Ciudad

birlo. También siempre interviene el enorme factor de la suerte, es un accidente afortunado.

Entonces, ¿te sientes en tu lugar entre estos escritores?

He sido amigo y he estado en contacto con muchos de ellos desde hace décadas, pero estuve publicando en Alfaguara por trece años. Me siento bien en Anagrama pero me resulta difícil definir esta pertenencia. Ojalá mi literatura esté en sintonía con los demás autores del catálogo. Soy amigo de Jorge Herralde desde 1986, cuando él me dio a traducir *Memorias de un antisemita* de Gregor von Rezzori. Desde entonces nos hemos visto mucho, hemos conversado regularmente, pero nunca le había presentado un manuscrito. Herralde leyó *Efectos personales* ya publicado en México y decidió re publicarlo en España. La amistad con él no se fundaba en intereses editoriales, sino en la literatura. Pasado el tiempo, me da gusto estar en su editorial, veinte años después de conocerlo. Es una editorial que ha marcado una época en la literatura hispanoamericana y, en este sentido, es un lugar excepcional.

Por ser un premio internacional, ¿el Herralde significó algo más importante que el Xavier Villaurrutia que conceden los escritores mexicanos o simplemente fue distinto, un asunto de etapas?

Para mí el Xavier Villaurrutia marcó una especie de rito de paso. Nunca había recibido un premio. Publiqué

mi primer libro, *La noche navegable*, en 1980 y recibí el primer premio en el año 2000 por *La casa pierde*. Para mí es muy importante que hayan pasado veinte años sin recibir un premio. No participaba en concursos literarios. En el medio actual hispanoamericano, hay una enorme obsesión por los premios que se han convertido en un modo de circulación de los libros —es raro que un libro que no haya sido sancionado por un premio permanezca en librerías— es una carrera de meritocracia, de competitividad extrema que recuerda más bien el mundo de los deportes, de las finanzas o la bolsa de valores, que el mundo de la literatura. Para mí fue significativo estar veinte años al margen de estas circunstancias, viendo que puedes escribir con enorme gusto y sin otra recompensa que las notas de algún crítico, como tú, que siempre escribiste sobre mis libros, comentarios de lectores, etcétera. El Premio Villaurrutia cerró esa etapa, pero al día siguiente las cosas vuelven a ser como antes y sigues escribiendo de espaldas a los premios. Eso fue para mí una marca de fuego y ahora me tomo con mucho más tranquilidad el asunto de los premios.

Pasemos a hablar de la novela: El testigo. Declaraste que “fue escrita en Barcelona, bajo el síndrome de Ulises que tenemos todos los emigrantes y que me ha permitido un tono nostálgico y distanciado que no hubiera conseguido en caso de permanecer en México”. ¿No hay algo paradójico en pasarse tres años en otro país para anticipar la escritura del regreso?



En el año 2000 yo quería escribir una historia que vinculara vida privada y vida pública. Estaba esperando el nacimiento de mi primera hija y muchas cosas cambiaban en mi entorno más doméstico. Al mismo tiempo, era el año en que México iba a pasar a la alternancia democrática. Cambiaba mi destino individual y cambiaba el país. De esta doble circunstancia surgió una especie de diario, donde tomaba apuntes. Algunos meses después, vi una película del director italiano Nani Moretti, que trata precisamente de eso: el nacimiento de su primer hijo; igual que yo es un padre tardío que atestigüa en Italia unas elecciones decisivas (que en su caso no son elecciones de la esperanza porque significan la posibilidad del éxito de Berlusconi). Nani Moretti, como yo, es solidario de causas izquierdistas un tanto suicidas y se decepciona profundamente de lo que está pasando. Aunque mi texto no tenía que ver directamente con el planteamiento de Moretti, me pareció que había suficientes similitudes para que lo dejara aparcado. Simplemente por razones supersticiosas; además, Moretti es alto, con pelo castaño, barba, es delgado, igual que yo. Seguí entonces con otro proyecto: escribir una trama sobre los lectores del poeta Ramón López Velarde, recuperar su posteridad fantasmagórica a través de la gente

que lo ha leído, comentado, malinterpretado. Pensaba ubicar la novela de manera bastante directa en San Luis Potosí, de donde proviene una rama de mi familia paterna y donde pasé parte de mi infancia. Con ese proyecto me fui a Barcelona; ya ahí, la novela empezó a crecer en el sentido de un fresco de lo que podía ser México. No pensaba escribir una novela tan amplia y con tantas estribaciones. Recuperé el diario cancelado sobre vida privada y vida pública; acepté que en la novela alternaran el tono del cronista y del fabulador. Luego reflexioné sobre el punto de vista correcto para explicar un país que para la mayoría de sus habitantes no necesita ser explicado, simplemente porque no lo comprenden y están resignados a esta confusión que llamamos México o porque les parece un valor entendido. Al estar en Barcelona y al hablar con amigos exiliados, que llevan allí veinte años, básicamente argentinos y uruguayos, surgió un tema recurrente que es la fabulación del regreso. Una amiga uruguaya me dijo: “Mira, yo nunca dejé de pensar en el regreso, incluso cuando no podía regresar a Uruguay y, aun cuando pude regresar, el regreso seguía siendo una constante”. Entonces pensé en un caso un poco raro para México, porque los mexicanos no solemos irnos por tanto tiempo del país, en un hombre que hubiera estado fuera por veinticuatro años, es decir, un poco más del tiempo que Ulises estuvo fuera de Ítaca, y que al regresar a su país tuviera que explicarse cómo es este país. Con la perspectiva que me daba Barcelona concebí la distancia para que alguien buscara las claves de un país propio que empieza a serle ajeno. En mis dos novelas anteriores había procurado escribir novelas-novelas, que no parecieran las novelas de un cronista. Ahora no me importaba tanto que hubiera zonas de la novela que pactaran con los recursos de la crónica. La mirada desde lejos se convirtió en algo esencial y me ayudó, aunque no tuviera esa nostalgia brutal, ni ese desconocimiento del país. Estar en Barcelona me permitía inventar, cultivar esta nostalgia. Sin embargo, tienes toda la razón: mi tiempo en Barcelona era limitado, y hay algo curioso en imaginar el regreso, pero así somos los escritores: la literatura es casi siempre un área de compensación, escribes de cosas que has perdido o anhelas o no tienes. Así me pasa con mi inconsciente: en Barcelona me di cuenta que no tenía un inconsciente de exportación; siempre soñaba con México. Sólo al regresar a México empecé a soñar con Barcelona, una Barcelona muy espectral.

Son los movimientos compensatorios que tenemos. No hubo premeditación en ir a Barcelona para escribir esto porque no sabía que el protagonista iba a ser alguien que estuviera fuera de México. Lo primero que escribí es el episodio del cura Monteverde quien me resulta el personaje más interesante de la novela, que plantea la posibilidad de canonizar al poeta López Velarde. Este

...en Barcelona me di cuenta que no tenía un inconsciente de exportación; siempre soñaba con México. Sólo al regresar a México empecé a soñar con Barcelona, una Barcelona muy espectral.

fue para mí el disparador de la novela, así como el mundo de la hacienda de Los Cominos. Todo eso lo escribí en México. Tampoco tenía clara la figura del testigo, porque todo esto se fue fraguando cuando decidí que la novela se contara desde lejos.

Una vez te oí decir que para ti un escritor que escribe sobre escritores manifiesta un síntoma de la vejez. Pero, entonces, ¿significa que al escribir sobre López Velarde ya te habías hecho viejo?

No, la frase se refiere a una concepción personal de los personajes literarios. Me parecía demasiado autorreferente escribir de alguien que se pareciera a mí. Me interesaban personajes distintos a mí, salir de mi piel, de mi experiencia, ponerme en la situación de otros personajes: un arquitecto, un médico, un obrero, un futbolista. La mayoría de los textos que he escrito son muy ajenos a mi experiencia. Pasados los años y quizá como un principio de relajamiento, me pareció que había llegado el momento de la autocomplacencia, de escribir de cosas más a la mano.

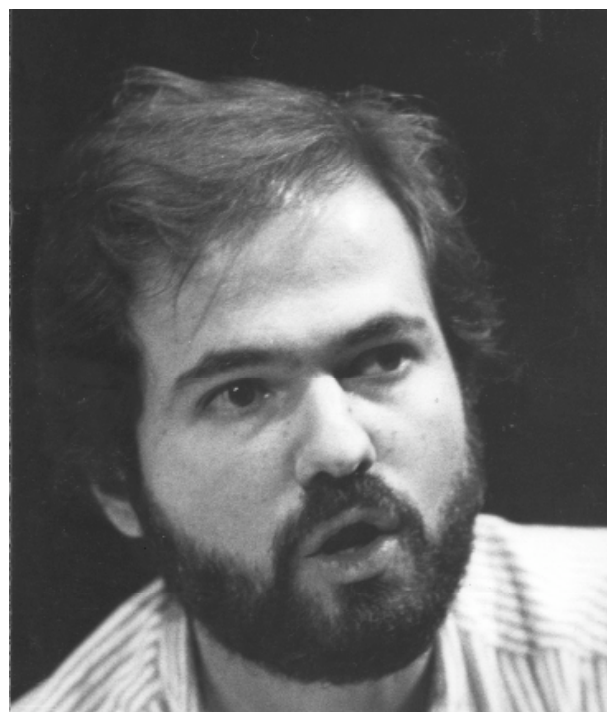
Cuando uno escribe lejos de su país, aunque esté en un país de lengua española, ¿esto modifica tu escritura o tus registros?

No, para nada. Mi padre nació en Barcelona y en mi familia siempre se han usado muchos giros españoles; hice el bachillerato en el Colegio Madrid que estaba lleno de españoles; he trabajado con hijos y nietos de españoles y nunca he escrito como español. Pero siempre he estado en contacto con esta posibilidad. Además, Barcelona tiene una mezcla lingüística interesante para alguien de fuera, que es la presencia del catalán, progresivamente dominante. Daba clases de literatura hispanoamericana en la universidad y algunos alumnos, acogiéndose al derecho que tenían, me presentaban sus trabajos en catalán. El entorno que constantemente escuchas está filtrado por el catalán, lo cual le sirve al escritor latinoamericano para proteger su dialectología si así lo desea. Mi acento es marcadamente mexicano y no se me pega el acento extranjero. En mí, además, no hay una idea de absorción como la de Roberto Bolaño quien, de manera indiferente, usaba un regionalismo chileno, argentino, mexicano o español. Su idioma es un idioma de viajero, de

tránsito. En la obra de Bolaño hay una enorme obsesión por la claridad y la intensidad de la prosa, y por vincular lo que ocurre con la verosimilitud de la experiencia. Es una literatura que genera la ilusión de estar vivida. Él me comentaba que yo trataba de escribir novelas como se escriben los cuentos, con la misma tensión estilística. Él optaba por un sentido torrencial determinado por las experiencias, la vida de los personajes. Era muy libre en el uso de regionalismos, pero no le gustaba que le dijeras que en México no se dice “guardabarros” sino “salpicadera”. Su teoría de la lengua era muy incluyente, pero como buen escritor era menos receptivo con las precisiones que le hacían los otros.

Escoger la figura del testigo te lleva a mantener una distancia con respecto a lo narrado. ¿Cómo es esta distancia en tu cabeza, cómo se mide?

En todo lo que escribo la narración ocurre en dos velocidades: la acción y el comentario sobre la acción. Me interesa mucho la figura del testigo, el personaje que ve las cosas sin ser un espejo indiferente; un testigo de interés cuestiona su propia fiabilidad, en qué medida podemos rendir testimonio genuino de lo que vemos, puesto que son nuestros anhelos, nuestros nervios, nues-



© Rogelio Cárdenas



tros prejuicios los que nos hacen ver de determinada manera. Ser testigo no implica sólo rendir testimonio sino convertir el testimonio en un problema. Cualquier testigo mínimamente honesto cuestiona si las cosas ocurrieron realmente como las vio. En un sentido moral o psicológico profundo, es difícil que alguien diga: “soy el testigo cert e ro”. Toda la novela está atravesada por esta figura porque el personaje quiere reaprehender su país y no está muy seguro de lo que ve; en primer lugar, porque mucha gente le dice cosas en su beneficio, y también lo influyen el desconocimiento de esas circunstancias, los prejuicios y su subjetividad. Me interesa la tensión entre los hechos reales y su interpretación desde la ficción.

Pero, ¿esto no es precisamente la parcialidad, en el buen sentido del término, que se esperaría de un determinado escritor? Lo que nos interesa es cómo Juan Villoro, ningún otro, cuenta esta historia.

Por supuesto, el cómo ves las cosas es lo que constituye tu estilo, pero lo más interesante es convertir esto en un problema, es decir, no solamente narrar de una determinada manera, sino que el personaje ponga en tela de juicio lo que narra y no esté seguro de lo que mira. *El testigo* participa de los tres pasos de la novela policiaca.

La novela está dividida en tres partes y en cada una hay una tendencia dominante dentro del arquetipo de la estructura policiaca. Primero aparece la figura del investigador, un investigador literario, de historias familiares y de su propio país. Luego, en muchas circunstancias el protagonista se concibe a sí mismo como víctima: alguien lo dejó plantado, alguien le ocultó una información, alguien lo forzó a hacer alguna cosa, etcétera. Luego, en un segundo movimiento, se da cuenta de que es culpable, en un sentido moral, no criminal. Es responsable de una serie de acciones previas que desencadenaron esos asuntos. Me interesa la lectura policiaca que puede hacerse de una tragedia como *Edipo Rey* de Sófocles, que es la indagación de un crimen y en la que la persona que indaga ignora que es culpable.

En un cuento mío, “Campeón ligero”, toda la vida de un hombre se estructura a partir de la culpa; necesita una actividad compensatoria que lo libere de ese peso. Para mí, uno de los misterios del boxeo no es tanto la capacidad de propinarle golpes a un contrincante sino la capacidad de recibirlos. Buena parte del boxeo depende de asimilar el castigo. El protagonista del cuento purga así un crimen que cree haber cometido; cuando su mejor amigo le dice demasiado tarde que es inocente, le quita la causa funcional de su vida.

Como la mayoría de los escritores, me seco con el lado suave de la toalla.

¿El recorrido de Valdivieso sería al revés: de la inocencia a la culpa?

Sí, pero diría que en su trayecto ésta es la tendencia dominante pero no todo lo lleva a la culpa. Por ejemplo, hace un plagio de una tesis y en lugar de odiarse a sí mismo por el plagio, odia al grupo que le recuerda el plagio por una circunstancia precisa que se describe en la novela: desplaza su odio como mecanismo de defensa. Al explorar estas posibilidades, la figura del testigo se problematiza.

Mihály Dés, en un excelente ensayo publicado en la revista Lateral, dice: "Villoro es un aforista metido a narrador"...

Soy un entusiasta de los aforismos como género, traduje los de Lichtenberg, me gustan las greguerías de Gómez de la Serna y admiro la condensación como recurso de estilo. En sentido estricto, Lichtenberg no era un autor de máximas; desahogaba sus pensamientos en cuadernos y a lo largo de los años, los mejores fueron recogidos por sus editores. Me gustaría creer que Mihály Dés tiene razón en el sentido de que, a pesar de que *El testigo* es una novela extensa, hay muchos pasajes que terminan en un remate epigramático, donde la ironía trata de condensar lo que se está diciendo. Me cuesta mucho renunciar a esto.

¿Sacrificarías una narración con tal de escribir un buen aforismo?

No, no, porque si bien me satisfacen los remates epigramáticos y son muy lucidores, creo que es mucho más difícil escribir una buena historia. Es más difícil ser Chéjov que Lichtenberg.

Sin embargo, de El testigo se podría sacar un buen libro de aforismos...

Varios críticos han recopilado sus epigramas favoritos. Además, me da gusto que haya diversidad en la selección de cada quien.

En una entrevista que le haces a Javier Marías, dices que la vida de una persona se define por la negatividad, por lo que no pudo hacer o por sus historias potenciales. ¿Cuál sería tu reverso? ¿Tiene que ver con el miedo al fracaso que encarna Julio Valdivieso o tu predilección por los personajes derrotados?

Julio Valdivieso tiene algunas funciones de sombra o de *alter ego*, latentes en mí. Una de ellas es la impotencia literaria. Él es alguien que una vez en la vida tuvo

talento literario y no volvió a tenerlo. Carecer de talento es una señal clara de que debes dedicarte a otra cosa, por más difícil que sea aceptarlo. Pero tener talento una vez y no repetirlo, es un enigma. Es el caso de todo autor, incluso del que continúa escribiendo pero se pone a prueba y se somete a las dudas a las que debe someterse todo escritor. La noción de inseguridad, de incertidumbre, es un estímulo, un desafío, un reto.

En el principio de la novela *Materia dispuesta* defino de una manera un poco irónica a la gente: los que se secan con el lado áspero de la toalla y los que lo hacen con el lado suave. Los primeros son los hombres del instante, de la acción, los que ejecutan y de alguna manera son los triunfadores en la sociedad contemporánea. En cambio, los segundos son los que se sitúan en el anhelo del futuro o en los recuerdos del pasado, más en la imaginación que en la realidad; están en un interregno donde las cosas no suceden del todo o ya sucedieron. Como la mayoría de los escritores, me seco con el lado suave de la toalla.

Y para terminar, ¿quién es ese Kostia cuyo nombre usaste como seudónimo para concursar al premio Herralde?

Kostia es un personaje que aparece en el relato "Nombre falso" de Ricardo Piglia. Un impostor. **U**



© Rogelio Cárdenas