

**GUILLERMO
SHERIDAN
Y ARMANDO
PEREIRA**

GARCIA MARQUEZ EN MEXICO (ENTREVISTA)

En cambio El otoño del patriarca lo tuvo desde siempre, ¿no es así?

Sí, pero eso fue porque yo había trabajado la novela desde mucho tiempo antes. Yo llegué a tener trescientas páginas de *El otoño del patriarca* acá en México, antes de empezar *Cien años de soledad*.

Alguna vez dijiste que El otoño del patriarca iba a nacer de un intento de escribir la biografía del coronel Aureliano Buendía...

No, no es así exactamente. Lo que pasa es que yo he pensado siempre que si el coronel Aureliano Buendía en vez de perder las guerras las hubiera ganado y hubiera tomado el poder, hubiera sido ese dictador. Es decir, creo que hay cierta consecuencia entre los dos caracteres, sobre todo en la evolución que tiene, al final de su vida, el Coronel. El Coronel Aureliano Buendía, en el poder, hubiera sido como ese general sin nombre.

Hace años, en una entrevista con Rosa Castro, pensabas que el general se llamaría Nicanor Alvarado...

Luego pensé que si el personaje tuviera nombre quedaría como muy pequeñito, perdería fuerza mítica. Un mito no puede tener nombre. El personaje mítico de *Cien años de soledad*, que en realidad es Melquíades, no puede tener apellido, no puede tener papá, origen. Los mitos no pueden tener papá. Nunca se pensó llamar de ningún modo al general. Lo llaman *Nicanor*, o *Zacarías* (y eso porque, en esos días, me escribió un amigo para decirme que había tenido un hijo y que así se iba a llamar).

Y ya que estamos en la trivia, ¿de dónde salen los nombres de tus personajes? Tú definitivamente no haces lo que Simenon que lo dejaba al azar y al directorio telefónico...

No, en los cementerios los busco yo, haciendo combinaciones de una lápida y otra; es decir, no es que vaya a los cementerios precisamente a buscar nombres, pero los recuerdo. Es que el hallazgo de los nombres de los personajes es una cosa sumamente difícil. Mientras a un personaje no se le encuentra nombre, el nombre que le corresponde realmente, el personaje no vive; uno siente que es falso, que no *está*. Y el problema es que no se puede bautizar provisionalmente a un personaje. Si no se encuentra el nombre exacto el personaje no camina, no respira, no funciona. Esa es una de las cosas grandes que tiene Rulfo: sus personajes son imposibles de falsificar porque es evidente que esos personajes *tienen* que llamarse así.

Yo siento que lo mismo sucede con los tuyos...

Bueno, hay algunos que no. Yo sé cuáles son los que ya no tuvieron remedio y se quedaron así. Es que hay muchos pro-

Las conversaciones de las que es producto esta entrevista se llevaron a cabo a principios del mes de diciembre de 1975 en la casa del escritor, un cómodo y discreto piso en la ciudad de México. Afable y entusiasmado, aparentemente, por todo —aunque, a veces, reticente— Gabriel García Márquez no oculta sus entusiasmos y pasiones: su amor por la Revolución Cubana, su desprecio por la solemnidad y por el academicismo crítico, su preocupación por la situación política colombiana, el cariño por sus amigos y su familia, la "terrible incomodidad" de su fama, etc. En una habitación blanca e inundada de la música clásica que brotaba de una radio, echado cómodamente sobre un sillón, se enfrasca en una charla que él desea sin ceremonias y sin grabadoras ("aparatos que han dado al traste con el periodismo"). Mordaz o reposado, agudo o juvenil, uno tiene la inmediata impresión de que sólo él pudo ser el autor de su literatura.

¿Qué estás escribiendo en estos días?

Actualmente estoy revisando una colección de cuentos que inicié cuando llegué a Europa por primera vez, hacia 1955. Estando allá surgieron episodios que yo anoté para hacer con ellos algo, eventualmente. Esto se hizo costumbre y cada vez que volvía a ir, volvía a tomar notas. Después comencé a realizar un balance de todo lo escrito y me di cuenta de que tenía material para muchos cuentos que narrarían cosas que le han sucedido a latinoamericanos en Europa. Llegué a la conclusión de que los latinoamericanos nunca llegamos a Europa, es decir, estamos en Europa, pero, de alguna manera, seguimos en América Latina, nos hacemos América Latina en Europa, claro, más unos que otros, y, sobre todo, los mexicanos. Todos los mexicanos que me he encontrado en Europa siempre se van el miércoles próximo: "¿Qué haces aquí?" "No, no, vine a hacer cosas pero el miércoles me voy para México." Ahora, el resultado de esas notas que he puesto en orden en los aviones —han de ser unos sesenta cuentos— puede ser algo que valga la pena porque todos tienen ese hilo común: son cuentos que suceden en Europa con protagonistas latinoamericanos. En realidad podrían ser un poco autobiográficos, pero, al fin y al cabo, todo lo que uno escribe lo es. Incluso lo que escriben esos autores que dicen que no es cierto, que, por lo que conozco, o les falla algo o están mintiendo.

¿Has pensado en algún título para los cuentos?

No. Los títulos generalmente los pienso (o salen) ya al final, solos. Yo recuerdo que estaba terminando *Cien años de soledad*, incluso ya se hablaba con el editor, y todavía no le encontraba título al libro. Recuerdo que cuando le ofrecí al editor *Cien años de soledad*, le hablaba de un libro que terminaría el próximo septiembre pero que todavía no tenía título.



GARCÍA MÁRQUEZ
Y ARMANDO
PÉREZ

blemas... los Buendía, por ejemplo, que ya son una estirpe, estuvieron a punto de no llamarse los Buendía porque siempre me rimaban con el copretérito, lo que me creaba muchos problemas. Estuve mucho tiempo buscando un nombre que no fuera ese, pero ya se llamaban Buendía y no había nada que hacer, además el coronel Aureliano Buendía viene desde *La hojarasca*, mi primer libro. En realidad uno se plantea muchos problemas con los nombres, a veces riman, a veces hay el peligro de que parezcan simbólicos o alegóricos. El nombre no debe tener interpretaciones, a la gente que se le llama de cualquier manera, al capricho del papá o por el día del santo, se les pone "Severo" o "Eleuterio", lo que es el azar total. Ahora tener que sentarse frente a la máquina... Tengo la impresión de que no es que el escritor le ponga el nombre al personaje, sino que tiene que *encontrarlo*; no es que se invente, se descubre: cómo carajo se llama este tipo que va a hacer esto y esto otro, cuyo carácter es este... y así hasta hallarlo. Con el dictador sucedía que ningún nombre le iba porque todo nombre lo demitificaba; sencillamente no podía tener más nombre que el de él, el "macho", etc.

A propósito de El otoño del patriarca hay quien dice que te resultó muy difícil dejar de escribir de tu propio mundo para escribir sobre otros, ¿qué opinas de ello?

A mí eso me divierte mucho. Sí, sé que hay un crítico que decía que *Cien años de soledad* estaba muy bien porque eran mis experiencias de infancia que yo conocía muy bien y que, en cambio, en *El otoño del patriarca* había las experiencias de un dictador y que yo no había sido dictador ni había tratado de cerca a uno. A mí me divierte esta declaración, porque creo que es todo lo contrario. *Cien años de soledad* está hecha con las experiencias de mi abuela, de mi padre, de mi abuelo, de los tíos, de la gente que conocí durante mi infancia y de las leyendas de América; en cambio *El otoño del patriarca* es casi una confesión personal, es un libro totalmente autobiográfico, es casi un libro de memorias. Lo que pasa es que, por supuesto, son memorias cifradas; pero si tú en vez de ver a un dictador ves a un escritor muy famoso y terriblemente incómodo con su fama, con esa clave, puedes leer el libro y te resulta.

¿Y la extraordinaria prepotencia de la que el personaje está revestido sería lo que de demiurgo tiene todo escritor?

Hay algo de eso, sí. Hay un momento en que el escritor no puede ocultar el sentimiento de poder que da la conciencia de saberse dueño del destino de un personaje, de que suceda con él lo que uno quiera. Se tiene la conciencia de que se está creando la vida, y eso puede llevar al escritor a ciertos extremos de locura si no se tiene una buena salud mental.

¿Y no tiene un poco de testamento ver al libro desde esa perspectiva?

No, porque todavía me falta escribir mis memorias. El problema es el tiempo. Yo escribo una línea diaria si se trata de cuento; cuando es novela me doy por satisfecho con un párrafo. Pienso sentarme tranquilamente a jugar a escribir los cuentos, pero tengo mucho trabajo. Ya los años no me alcanzan; los días alcanzan, lo que no alcanzan son los años.

Regresemos al dictador. ¿Podría decirse que hay un esfuerzo por presentar al personaje como un ser humanizado, evitando el maniqueísmo con el que tradicionalmente se le ha presentado?

No, no es un esfuerzo. Yo estoy absolutamente convencido de que el dictador es así. Las biografías y los anecdóticos de los dictadores demuestran que siempre tienen algo de víctimas, y, eso sí, los de todos los tiempos, de Creonte para acá. Tienen algo de holocausto social que no es tan simple como parece. El destino del dictador tampoco es un destino que viene escrito, él es también un producto de su sociedad, por supuesto, pero el hecho es que, en todas las vidas de dictadores, te encuentras que siempre hay algo de castigo, algo que tiene su parte de luz y su parte de sombra. Ahora, tomar una actitud maniquea es lo peor. Julio César, por ejemplo, es un personaje fascinante que yo conozco bastante bien, incluso desde antes de que yo me metiera en esto, y es obvio que el que se mete en una visión maniquea de Julio César se da un buen frentazo.

¿O sea que hay cierta demitificación del dictador? Porque el mito del dictador latinoamericano omnipotente suele presentarlo como un ser sin ninguna resquebrajadura interior...

Claro, tal como lo ven algunos de los personajes que participan en el monólogo múltiple. O como nosotros, que lo vemos con el trabajo que le cuesta orinar, cómo le duele la potra y cómo huele y cómo se jode...

En oposición a otras novelas sobre el mismo tema, parece que la tuya insiste en narrarse desde el interior del personaje, ¿es así esto?

Así es. Y eso me costó mucho trabajo. Por lo menos dar la impresión de que la narración venía desde adentro del personaje.

En un artículo reciente Evodio Escalante decía que "La idea puede ser bella, pero desde el punto de vista político es una aberración. Si el patriarca no es un fenómeno histórico sino una potencia natural, nada nos queda sino esperar pacientemente a que esta fuerza desaparezca en virtud de los procesos que rigen su aparición y desvanecimiento". ¿Qué opinas sobre esto?*

Lo que muestra la historia de América Latina es que éste ha sido un personaje preponderante de nuestra vida social. La lu-

* Evodio Escalante: "Del patriarca como naturaleza muerta", en *La cultura en México*, México, D. F., 25/VI/75, Núm. 694.



cha en la que estamos empeñados los que queremos hacer la revolución en este continente es contra ese personaje, porque queremos que esa no siga siendo la historia. Lo que no podemos hacer es tratar de tapar el sol con las manos y decir que la historia de la América Latina es otra y que a los dictadores siempre los han derribado los movimientos populares. Eso no es cierto. La gran mayoría de los dictadores latinoamericanos se han muerto en su cama o los han matado sus rivales, y la gran mayoría, también, de los caudillos liberales de las guerras civiles que tumbaron dictadores, terminaron siendo ellos lo mismo, sólo que aún más sanguinarios y crueles. Lo que demuestra la historia de la América Latina es que hemos tenido muchos más dictadores que demócratas, y lo que estamos haciendo es luchar contra eso. Pero quienes tratan de meter nuestra historia dentro de un esquema concebido, creado en Europa para interpretar sociedades europeas de fines del siglo pasado, van al fracaso. Es muy difícil encajonar nuestra historia en esos esquemas, y particularmente difícil hacerlo con una sociedad como la que produce al dictador. La interpretación de la novela desde el análisis de la lucha de clases es muy difícil, porque cualquiera que estudie a los dictadores latinoamericanos se va a encontrar con unos problemas muy grandes: primero: la mayoría de ellos son de origen popular; y segundo: ellos creaban su propia clase en el poder, y una clase que, además, tenía orígenes bastante diferentes a las clases europeas de fines de siglo. Lo que hay que hacer es estudiar nuestra historia. Los que quieran hacer interpretaciones políticas de *El otoño del patriarca* tienen que estudiar la historia de la América Latina, pues es a través de su análisis y de sus condiciones reales objetivas como probablemente puedan sacar conclusiones políticas del libro, no estudiando las realidades y los esquemas de otras regiones. Lo que pasa es que el aspecto político del libro es bastante más complejo de lo que parece y yo no estoy dispuesto a explicarlo.

¿Se puede valorar una obra literaria exclusivamente desde el punto de vista político?

Bueno, yo creo que ese es un aspecto entre muchos otros. Yo no valoraría la calidad de una obra literaria por su contenido ideológico. Yo diría lo que digo de muchos libros: "Es un gran libro escrito por un hijo de puta político." Por otra parte, tengo la impresión de que mi libro no ha sido atacado por ese aspecto. La impresión que yo tengo es peor todavía y consiste en esto: nadie ha entrado seriamente a valorar el libro ni desde el punto de vista ideológico ni desde el punto de vista literario. Hay una especie de pereza mental en la crítica para entrarle seriamente al libro, hay tanta pereza como la que me imagino que pude tener yo al escribirlo, porque te advierto que cuesta un demonio escribir un libro así.

¿Podrías explicar un poco más lo de la pereza de escribir?

Fíjate que era un libro muy difícil de manejar en el trabajo. Cuando escribes un libro así, con esa construcción y esa sintaxis, tú quieres recordar una cosa y sabes, más o menos, que está en el capítulo tal, después de tal cosa, pero en este libro eso era muy complicado y al final ya no sabía yo dónde carajos estaba aquella vaca o una metáfora que yo sabía que estaba repetida. En algunas ocasiones dejé tres o cuatro metáforas regadas en el camino para después decidir cuál era el sitio en el que iban mejor y al final no las encontraba, no sabía dónde estaban y me perdía y me ponía de pésimo humor, que es lo peor cuando se trabaja. Me costó tal trabajo que le pedí al editor, por primera vez en mi vida —porque es la primera vez que un editor me lo hubiera concedido— que me permitiera hacer correcciones de fondo en las pruebas de imprenta. El editor, por supuesto, dijo: que haga lo que quiera (pues saca las cuentas y sabe que es un libro del que va a vender un millón de ejemplares en cinco o diez años o los que sean). Así fue de difícil. Todavía recuerdo cómo me perdía... y como yo trabajo con pocas notas y pocos esquemas, la situación era cada vez más complicada. No quisiera escribirlo otra vez. Creo que uno escribe el libro para no tener que escribirlo otra vez; se escribe para salir del libro, como quien saca un tumor.

Viendo otro aspecto del libro, creo que es notorio el hecho de que lo histórico está suplantado por el fatum individual del patriarca y, a la larga, por lo tanto, por el destino mítico del pueblo incapacitado para ingresar en la Historia.

¿Tú crees? Esa puede ser una mala influencia de los griegos. Sin embargo, tomemos el *Edipo Rey*. Analízalo y pregúntate si lo que le sucedió estuvo determinado por el fatum o por lo histórico.

Yo me quedaría con el fatum.

Pues no es así, porque tú empiezas a analizar los hechos y te encuentras que son históricos. Lo que sucede es que la historia se ha vuelto mítica, alcanza una dimensión mítica, y quizá es entonces cuando nace la historia. Probablemente es ahí donde está la trampa de *El otoño del patriarca*, o, por lo menos, lo engañoso, que es pensar que lo mítico prevalece sobre lo histórico sin pensar que llega un momento en que la historia es la que se mitifica. La creadora de mitos es la historia y la literatura nada más da cuenta de ello. Tratando de inventar definiciones, podríamos decir que la función de la literatura es dejar constancia de ese proceso. Así, para mí, no es casual que el gran personaje mítico, el personaje fundamentalmente mítico de mis libros, sea el patriarca, es decir, el dictador, pues éste es el único personaje mítico que nos ha dado nuestra historia. El personaje mítico latinoamericano no es el escritor, no es el





panadero, no es el descubridor de mundos, no es el gran cismático ni el gran científico, es el dictador.

O el criminal.

El dictador es el gran criminal.

Recordaba a Carpentier, quien piensa que hay un mito de las "Poquianchis", o un mito de "Chucho el Roto".

Sí, pero nunca de ese tamaño gigantesco que alcanza el dictador.

Muchas veces has declarado que escribes para un grupo de amigos. ¿Sigues siendo así?

Escribo para quien quiera leerme. Pero sí existe un nivel en *El otoño del patriarca* que, en gran parte, nunca será descifrado por la crítica porque consiste de chistes privados entre mis amigos y yo. Por ejemplo: el Jefe de la Policía Política del país donde se desarrolla la novela se llama José Ignacio Sáenz de la Barra porque así me lo sugirió un amigo. El personaje tiene todos sus gustos y actitudes: tienen el mismo sastre y hasta los mismos gustos musicales (a los dos les gusta Brüchner), etc. Este amigo mío no tiene perro y el personaje sí, así que a éste lo llamé "Lord Kejel", como se llama el perro de la China Mendoza. Existe además otro tipo de "divertimento" que, como el anterior, satura el libro, pero este es más accesible. Por ejemplo, cuando los oficiales del dictador le relatan que han llegado a sus costas tres carabelas, la narración está hecha, palabra por palabra, con la propia narración de Cristóbal Colón de su llegada a América, tomada de su bitácora y transcrita por un cronista colonial, aunque, evidentemente, al revés. Esta idea surgió de mi lectura de *La visión de los vencidos*. O también cuando el dictador tiene un sueño en el que es asesinado. Todo el sueño y, por tanto, la narración, es una parodia del asesinato de Julio César contado por Plutarco (y no por Suetonio, que me gusta más porque es más chismoso). Por otra parte, el poeta que corresponde a todas las grandes dictaduras feudales latinoamericanas es Rubén Darío. Todo el libro tiene algo deliberadamente rubendariano, modernista. Darío mismo es un personaje del libro, que, desde la primera hasta la última página, está plagado de versos suyos. Estos detalles evidentemente no determinan la esencia del libro, pero lo hace más suave y hace más suave la tarea de escribir. Hay inclusive canciones populares del Caribe (hasta "La barca de oro" está por ahí), y esto sucede porque a mí la música me gusta mucho. Me gusta inclusive más que la literatura, o quizá me gusta porque, debido a su origen popular, es una gran fuente literaria.

¿Existe alguna relación especial entre *El otoño del patriarca* y el hecho de que la novela haya sido terminada en España?

La novela fue escrita en Barcelona porque yo necesitaba vivir el ambiente de una vieja dictadura. La vida cotidiana española, y su historia, están en el libro. Incluso puedo decir que uno de los problemas que surgieron en la creación de la obra fue que la realidad cotidiana española interfería mucho en el libro. Por ejemplo: la esposa del general, Leticia Nazareno, debería haber muerto al explotar una tremenda carga de dinamita en la cajuela de su coche. Este episodio estaba escrito dos años antes de la muerte de Carrero Blanco, pero después de eso tuve que buscar otra forma de muerte para ella pues la versión periodística del atentado se parecía sorprendentemente a lo escrito por mí, y así fue como salió lo de los perros. Tú sabes que el libro ha tenido un nuevo impulso en España después de la muerte de Franco porque los españoles se han encontrado de pronto con que la realidad les estaba dando referencias que ya habían visto en el libro y que, posiblemente, sean casuales, no lo sé; también fue que viví seis o siete años en España mientras escribí el libro y, quizá de una manera inconsciente, observaba la realidad que me circundaba. La impresión que tengo es que los españoles no lograron identificar ni el contexto ni los personajes sino hasta el momento en que Franco comenzó su agonía, por las circunstancias de ésta, por el ambiente que se creó alrededor de su muerte y probablemente por la reacción que el mismo lector experimentó ante la inminencia de la muerte de Franco. No obstante, es probable que el personaje al cual menos se parece el patriarca sea a Franco. Franco era un personaje muy extraño, era un asceta, un hombre que carecía de toda ambición salvo la del poder, no tenía ninguna otra, era la ambición del poder puro y simple. Parecía un hombre sin pasiones, sumamente frío. Yo lo conozco muy mal, no hice ninguna investigación en relación con su figura. En fin, lo curioso es que tengo noticias de amigos que han vuelto al libro con otra óptica después de ese mes de agonía en que nadie sabía si vivía, si no vivía, si ya estaba embalsamado o no lo estaba, etc.

A fin de cuentas, ¿te diste el frentazo que temías cuando, en 1968, hablabas de *El otoño del patriarca*?

No. Cuando yo hablaba del temor de darme un frentazo, me refería a la posibilidad de que no me saliera el libro que yo quería escribir, el frentazo era conmigo mismo, de mí mismo, de la obra misma. No me preocupaba el lector, ni el crítico, solamente me preocupaba el libro que quería escribir. Ahora creo que ese era el libro que quería escribir y estoy satisfecho de él, como lo estoy de las respuestas de los lectores e inclusive de los críticos. Si los críticos no han dicho que sea un libro malo, lo que yo les reprocho es que son superficiales,



que no han entrado a fondo en el análisis del libro. Probablemente no han tenido tiempo. Es que tampoco puedo esperar que si yo echo siete años escribiendo un libro los críticos lo van a hacer también. Lo que quiero decir es que yo creo que el libro merece que le entren los críticos más a fondo, que sean menos apresurados.

Alguna vez dijiste que lo único que le podías pedir a la crítica es que te ayudara a ver claro, ¿en ese sentido, te ha fallado la crítica?

Sí, en ese sentido la crítica falla. Lo que sucede es que la crítica en la América Latina no es buena, no es lo mejor de la América Latina.

¿Qué piensas sobre el futuro político de América Latina?

Los escépticos creen que la revolución es imposible en la América Latina. Lo que pasa, creo, es que hay síntomas de un bloqueo del proceso revolucionario porque el imperialismo y las oligarquías han aprendido a defender sus intereses y han desarrollado con gran rapidez una serie de medios muy complejos para reprimir la lucha. Sin embargo, creo que la Revolución Cubana es la gran revolución del siglo xx y creo también que da una comprobación cotidiana de que así es. Ha contribuido de manera notable al proceso revolucionario latinoamericano, pero también ha contribuido a demorarlo porque obligó a las fuerzas imperialistas y reaccionarias locales a abrir los ojos. Por eso la lucha armada ha sido prácticamente aniquilada. No obstante, de acuerdo con las condiciones de cada país, están surgiendo formas de lucha diferentes a la guerrilla rural que ya son respuestas al despliegue de fuerzas reaccionarias. De todos modos el asalto final al poder será armado. Hay que desprenderse de la ilusión de que la burguesía entregará el poder por las buenas. Puedo sonar optimista, pero esto se debe a que existe una elevación del nivel de conciencia revolucionaria en las masas; a que existen progresos reales en el desarrollo de la ciencia de la revolución en los diferentes grupos de izquierda. Y este es un proceso que ya empezó, que tendrá etapas de receso pero que ya nunca se podrá detener.

¿Cómo crees que influya este proceso en la novela latinoamericana?

El proceso revolucionario existe en la novela latinoamericana de manera definitiva. Existe, pero no está asimilado del todo. Aparece de manera voluntarista, mecánica, demagógica —al menos esta es la impresión que yo tengo después de haber leído muchos originales—, pero comprendo que se debe a que el proceso revolucionario se ha incorporado muy dramáticamente a nuestra realidad. La novela latinoamericana tendrá una fuerte tendencia política y politizante, siempre que sea

buena novela. Así como en Europa y en Estados Unidos la tendencia es hacia el erotismo, la nuestra es hacia la política. Por otra parte, creo que es importante entender que si algo se ha ganado en los últimos años en nuestro continente, ha sido su creciente descolonización cultural. Creo que este proceso, por lo menos en lo tocante a la literatura, es anterior a la Revolución Cubana, pues ya es notable en Rulfo, en Fuentes, en Vargas Llosa y creo que en mí también. La Revolución Cubana contribuyó a darle a la novelística latinoamericana un impulso extraordinario, pero además la metió en un camino del cual ya no saldrá nunca. Lo que ha hecho la Revolución Cubana es asombroso pues básicamente su impulso ha sido el de enseñarnos a asumir una realidad histórica irreversible. Si la sociedad porfiriana se consideraba francesa y la oligarquía colombiana de hoy habla en francés o inglés, la Revolución Cubana enseña que hay que aceptar nuestra identidad no buscándonos orígenes europeos o indígenas sino asumiendo nuestra identidad actual. Estamos hechos con los desperdicios del mundo entero. No somos puros, hay que aceptar esto sin avergonzarnos. Pensar en otra cosa sería metafísica pura. Además hay un proceso de vasos comunicantes que es igualmente inevitable. Los gringos quieren meternos toda su cultura, pero ellos mismos están cambiando: en Nueva York ya nadie habla inglés... La fuerza arrolladora del subdesarrollo es evidente, como es evidente que la revolución socialista es inevitable y va a triunfar en todo el mundo. Lo poco que hagamos servirá de algo.

¿Qué nos puedes decir de tu participación en el Tribunal Russell?

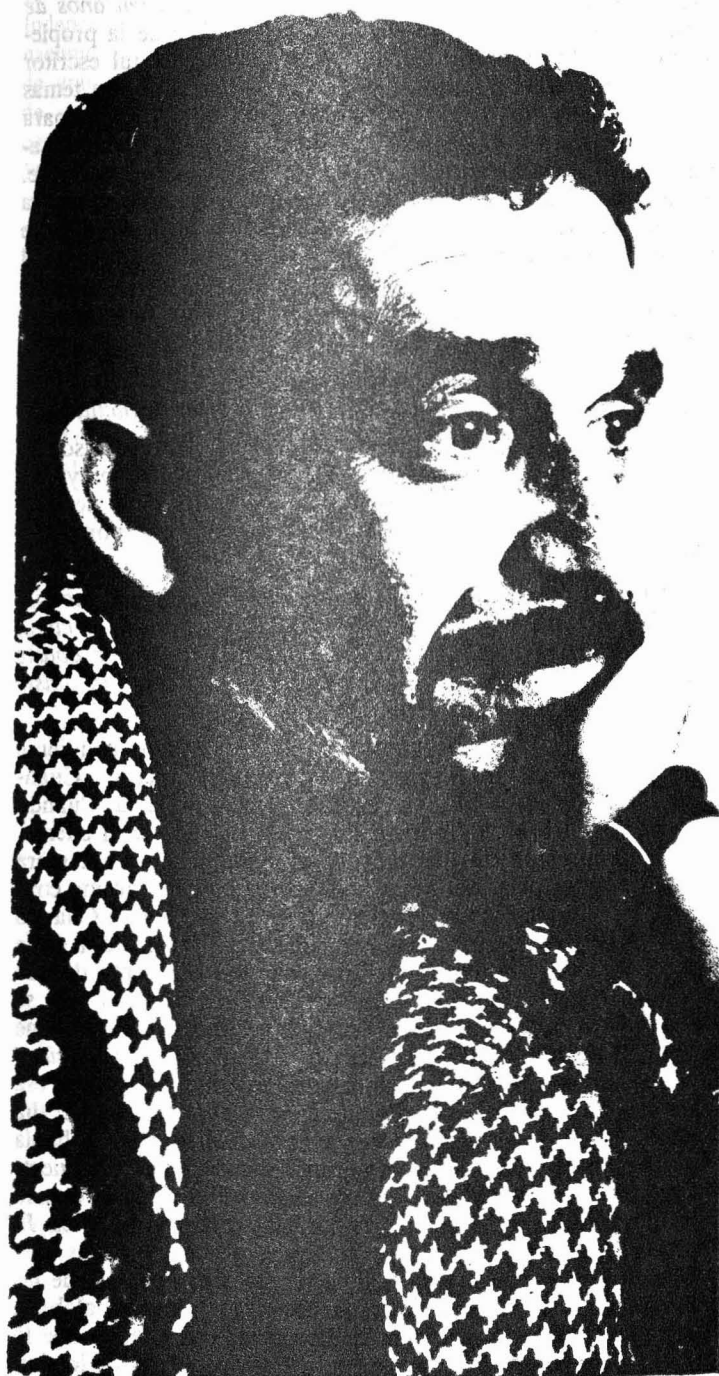
Sería ineficaz si fuera lo único que se hiciera, pero es parte de todo el proceso. Lo que sucede con el Tribunal es que está sujeto a un verdadero boicot, las agencias de prensa lo tienen congelado, lo que no impide que haya desarrollado un trabajo científico de investigación y análisis sobre la responsabilidad del imperialismo en la América Latina y sobre la escalada fascista. Es evidentemente malo que no se divulguen sus trabajos porque lo hace perder eficacia. Lo único que se puede hacer es tratar de que se publiquen.

¿Qué recuerdas de tu primera llegada a México y de tu trabajo con el grupo de la Revista Mexicana de Literatura?

Recuerdo sobre todo lo difícil que era conseguir los pesos. Tuve que trabajar mucho, en muchas cosas. Yo llegué a México en 1960 o 61, a la estación de Buenavista, con Mercedes y con Rodrigo, que tenía un año de edad, y veinte dólares.

Pero muchos amigos en el directorio...

Muy pocos, uno o dos, pero rápidamente los tuve y he dicho, y lo vuelvo a decir, que México es uno de los pocos países del



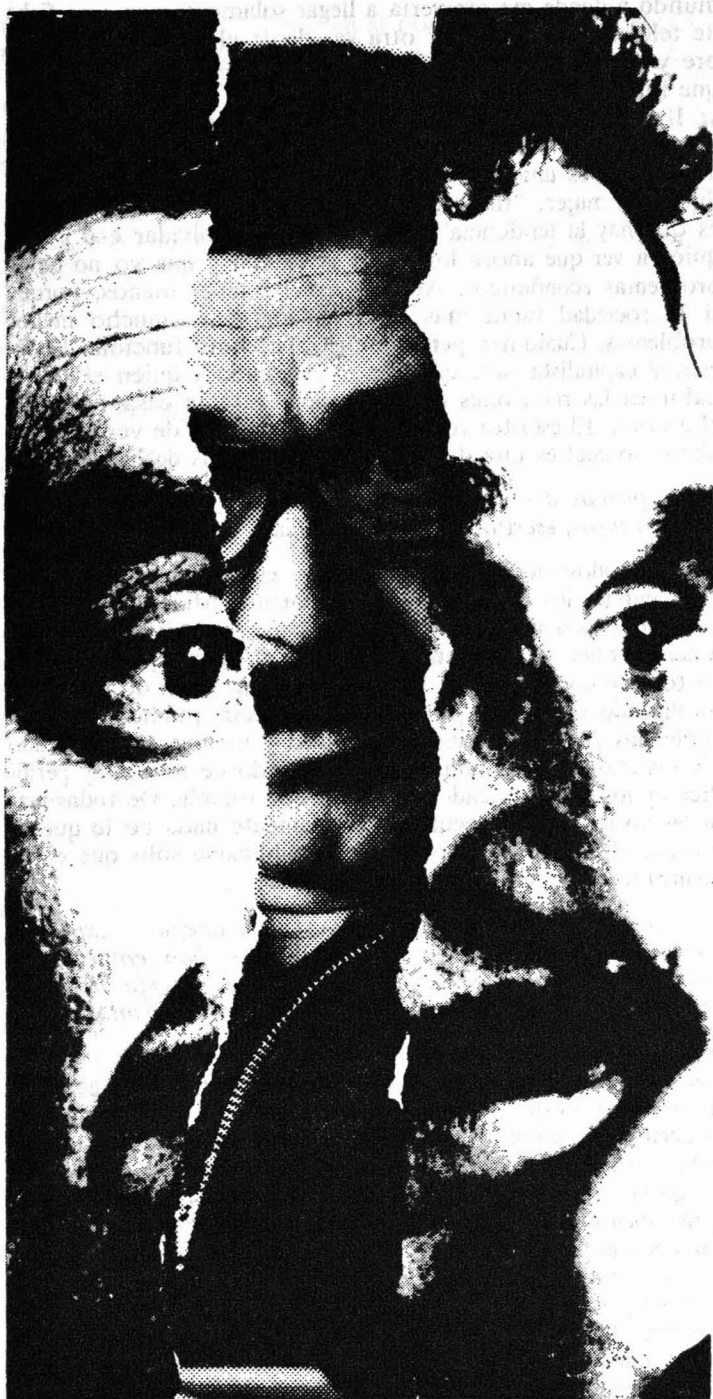
mundo a donde me atrevería a llegar solamente con una ficha de teléfono para empezar otra vez desde el principio —siempre y cuando no me equivocara de número—. Lo que pasa es que México ha sido un país muy importante en mi vida, porque yo llegué aquí con una gran cantidad de cosas ya montadas que estaban por reventar. La historia de cómo se escribió *Cien años de soledad* es una historia tremenda. Yo renuncié a todo y le dije a mi mujer: “tú verás lo que haces con la casa”. La cosa es que hay la tendencia de ciertas gentes a olvidar eso y sólo quieren ver que ahora los libros se venden y que yo no tengo problemas económicos. Además debería tener menos, porque si la sociedad fuera más justa debería tener mucho menos problemas. Cualquier persona que sepa cómo funciona la sociedad capitalista sabe quién es el explotado y quién el explotador en las relaciones de producción entre la casa editora y el escritor. El escritor recibe el 10% del precio de venta de los libros, lo cual es una de las grandes injusticias de este mundo.

¿Qué piensas del hecho de que se hayan publicado algunos cuentos tuyos, escritos del 49 en adelante, en ediciones piratas?

Que de todos modos yo siempre tuve esos cuentos guardados para publicarlos en determinado momento. Ahora, yo siempre pensé que esos cuentos debían publicarse para fines de información crítica, exclusivamente, porque el temor que he tenido en todos estos años es darle al lector la impresión de que estoy publicando sólo para ganar plata, es decir, publicar cosas a sabiendas de que los libros se venden y explotar un mercado bien preparado. Los piratas los han sacado de revistas y periódicos y los han publicado, y eso es incontrolable. De todas maneras yo no trato de ocultar absolutamente nada de lo que he escrito, al contrario, creo que debe publicarse sólo que en su momento y con una intención muy precisa.

Los problemas que ustedes empezaron a manejar —expresión literaria, imaginaria, el manejo del mito— han empezado a convertirse en convención. ¿No crees que se está iniciando ya la transición de la vanguardia al convencionalismo?

No sé. A mí me ha sucedido un fenómeno muy extraño y es que yo no he logrado crear escuela. Veo con mucha ansiedad a los escritores que vienen cronológicamente detrás de mí y no encuentro en ninguno influencias mías. A mí me dicen: “todos están influenciados por ti”, pero yo no lo siento así. Más bien tengo la impresión de que se defienden de esa influencia porque saben que es muy detectable. En cierta forma tiene hasta un poco de dramatismo darse cuenta de que nadie quiere seguirlo a uno. Encuentro gente considerablemente influenciada por Vargas Llosa (y lo menciono a él porque creo que somos los más diferentes). Por otra parte, no creo que haya que tenerle miedo a las influencias ni creo que haya que echarse atrás cuando uno se da cuenta de que, en un momento dado,



la realidad ofrece algo que ya está tipificado en *Cien años de soledad*. Hay una noción de plagio en el sentido de la propiedad privada. Decir que tal tema es propiedad de tal escritor porque lo utilizó en alguna parte es una tontería; no, los temas no son de nadie, los temas andan. El tema del dictador, para volver a lo mismo, es un tema recurrente en la América Latina y lo que sería formidable es que siguiera siendo recurrente. Ahora mismo hay tres libros importantes en nuestra literatura que son tres temas de dictadores y lo que sería formidable sería que no se asustaran por ese hecho y siguieran con el tema hasta ver si alguien le atina al grande. Eso del "me robó ese tema", además, no es nuevo. *Antígona* es un tema que ha sido tratado por Anouilh, por Sófocles; Eurípides trató *Antígona*; Séneca trató *Antígona*.

Quizá sería mejor, en todo caso, hablar de intertextualidad...

Eso es: desarrollo. La literatura es realmente un trabajo social, no individual, que las generaciones van desarrollando, y van dándole vueltas a todos esos temas y creando un fondo de referencias hasta que todo queda completamente visto por todos lados.

Para terminar (García Márquez nos advierte que tiene una cita con Vicente Rojo y con Emilio García Riera para ir al cine), ¿podrías decirnos qué fue lo que te impulsó a escribir aparte de convencer a unos amigos de que eras capaz, como lo dijiste en una entrevista cuando tenías 17 años?

Siempre me gustó la literatura y siempre estaba muy pendiente de ella, pero no estaba muy seguro de que sería escritor. Cuando leí *La metamorfosis* me di cuenta de que sí lo sería. Cuando leí la primera frase de *La metamorfosis* fue que me di cuenta. Tengo la impresión de que todo lo que había leído antes era académico, eran clásicos. Me gustaban mucho pero no me conmovían lo suficiente como para subirme en ese barco. Cuando leí *La metamorfosis* me di cuenta de que la literatura tenía unas posibilidades maravillosas; es decir, me di cuenta de que se podían hacer cosas que a mí me hubiera gustado que se hicieran, pero que creía que no se podían hacer, y cuando me encontré a Kafka... Bueno, esto es ya analizado *a posteriori*, pero recuerdo perfectamente la noche en que lo leí. En esa época leía también a Joyce. Recuerdo que el 9 de abril, el día del "bogotazo", leía yo el *Ulises* y estaba furioso porque había cosas que yo no veía bien cómo eran. El monólogo final siempre me ha parecido de una belleza extraordinaria absoluta, lo recuerdo siempre y lo sigo leyendo. Hay mucho de él en *El otoño del patriarca*, no porque no tenga puntos y comas sino porque quiere tener esa sensualidad, ese placer del flujo de las palabras. Porque al fin y al cabo la literatura son las palabras. Hablan muchas estupideces de la literatura, pero nadie sabe lo que es... La literatura hay que ir la haciendo, eso es lo único que se puede hacer con ella...