

Encuentro con Laura Restrepo

Álvaro Castillo Granada



Lo que hay detrás de los hechos es un eco grande que está al otro lado

Desde que la conocí, hace casi veinte años, siempre ha sido Laura. Jamás ha variado su calidez, su amabilidad y su ternura. Las conversaciones invariablemente han empezado con un usted que se va transformando en un tú. Han sido ya muchísimos años de leerla y verla convertirse en la gran escritora que es hoy. Pero también han sido muchos los años de fervores y entusiasmos compartidos. Hacía mucho tiempo no teníamos la oportunidad de sentarnos a conversar. *Demasiados héroes*, su última novela, dio la posibilidad de continuar una conversación que no tiene punto final sino puntos suspensivos, algo así como “Decíamos ayer...”:

—He tenido la fortuna de leer tu obra literaria en orden cronológico, desde que empezó a salir hasta el día de hoy. Ha sido un privilegio y un placer inmenso. La constante que he visto en todos tus libros, desde *Historia de una traición* hasta *Demasiados héroes*, es la búsqueda. ¿Qué es lo que tú buscas en los libros? No solamente los personajes en sus historias sino también tú, como autora, buscas definirte como narradora. Cada libro tiene una búsqueda de cómo narrar. ¿Cómo ha sido eso?

—Es muy bonito lo que dices. Lo entiendo como un elogio porque lo único que hace la literatura es buscar. Otra cosa sería una pretensión fracasada de antemano. Yo creo que la literatura es eso: una herramienta de búsqueda. A lo mejor eso mismo es lo que siempre hace que me esté planteando cómo contar. Si a ti se te pierde una cosa y la buscas en un camino,

la segunda vez que la buscas no lo haces en el mismo camino. Ya sabes que ahí no está. Quizá esa necesidad de renovar un estilo, técnicas literarias, cambiar el ángulo de visión, darle tanta vuelta, que a veces a los editores los saca un poco de quicio, porque es más fácil vender un producto con una marca de fábrica más estable.

—Habría sido más fácil hacer un segundo *Delirio*.

—Hacer un “*Delirio Dos*”. Además, porque de todas maneras la novela quedaba abierta. Pero por allí ya buscaste... hay que buscar por otro lado. Siendo esto un oficio, siendo tan carpintería, lo que buscas tienes que hacerlo a través de nuevas herramientas narrativas. No te queda otro camino sino otras palabras, que finalmente es la manera como se puede materializar en literatura esa búsqueda.

—Uno puede ver detrás de tus libros que, fuera de la investigadora y la periodista, hay una lectora. Se podría señalar qué pudo haber leído Laura en cada uno de ellos. Después de leer *Demasiados héroes*, yo siento que hay una influencia muy grande de uno de tus autores predilectos: William Saroyan. Aquí, en el mejor sentido, es evidente por la cantidad de historias mínimas que se amplifican, el sentido del humor, la gracia, la forma en que se arman los diálogos y conversan los personajes...

—Claro. Me encantaría, la verdad, que así fuera, porque Saroyan es para mí una de las lecturas más entrañables. Y tiene justamente eso que tú dices: la capacidad de hacer de las cosas chiquitas grandes

cosas. Hace rato que vengo como molesta con una tradición latinoamericana (en la cual me incluyo) que es lo que yo llamo la “literatura de feria”. ¿Por qué tenemos que ser tan aparatosos? Si la cosa no es mega, si los muertos no pasan de mil, si no hay un exceso como unos fuegos artificiales muy ruidosos, es como si sintiéramos que no existimos. Una tendencia a exagerar tal vez para ganar visibilidad. En esto incluyo a grandes escritores a quienes admiro mucho, en los que uno siente la tendencia a la hipérbole. En un escritor como William Saroyan, reconozco el estar tranquilo con lo chiquito. Él no necesita exagerar, él puede contar cómo un par de muchachos se vuelan por la noche, se roban un caballo y dan una vuelta y lo devuelven. Él sabe que está haciendo una cosa que vale la pena. Eso a mí me parece maravilloso. Así que sí, algo se ha podido aprender de eso.

De alguna manera quizás la voz del muchacho, la de Mateo, es la que está aterrizando a la madre, otra vez tiene ella la concepción de lo grande, de lo aparatoso, de lo vistoso: “el cambio histórico”. Eso es una cosa con una orquesta muy *berraca* por detrás. Él es quien está aterrizando siempre a las cosas más concretas y más chiquitas. Finalmente tiene que ver quizá con las decisivas. De pronto también por eso necesité la voz del hijo: porque la sola voz de la madre, de alguna manera muy parecida a la mía, no daba para explorar por ese terreno. Hay algo entrañable que yo siento que se nos escapa: la cantidad de atributos que nosotros los latinoamericanos hemos relegado

a la telenovela por considerarlos cursis, ínfimos, domésticos, género menor... quedan para ésta, que ha sido el gran explorador de esos temas.

—¿Cómo una persona con una vida pública como la tuya se muestra en esta novela de una forma tan desnuda y, sin embargo, pretende que los lectores no la vean a ella? En tus otras novelas has dejado trozos, pedazos de tu vida. En ésta resulta demasiado evidente. ¿Cómo quieres que los lectores que te conocen lean esta novela sin buscar a Laura?

—En el momento en que uno asume un tema, como tema literario, automáticamente las personas pasan a ser personajes. Yo llevo cinco años escribiendo esto. Durante cinco años estos personajes para mí han sido literarios. Y los problemas que me han planteado tienen que ver con la palabra; es decir, los personajes ya no tienen que ver con la carne y con los huesos, están hechos de palabra. En esa medida yo entiendo que tomo prestada una historia, pero le reconozco su autonomía en cuanto a personajes, por eso al final dice: “Estos personajes sí existen, pero en las páginas de esta novela”. Es como toda la alquimia que tiene la literatura que muchas veces, con los periodistas, te cuesta comunicar. Dicen: “¿Pero esto pasó o no pasó?”. Pasó en las páginas de la novela. Esta transubstanciación en palabras sólo ocurre en la novela. Para mí hace mucho rato que Lorenza es Lorenza, de alguna manera tiene que ver conmigo... Esta novela la he escrito varias veces. Si yo te mostrara las distintas ver-

siones, verías que Lorenza es muy distinta de una versión a otra. Eso me comprueba a mí su carácter literario.

—*El trasfondo de la historia de Lorenza en la Argentina es la dictadura. Todo eso se condensa en un momento muy dramático que es la historia de la muchacha en el ascensor. ¿Ese trasfondo tan terrible, tan doloroso, qué se hizo?*

—Está en las primeras versiones. Lo que pasa es que yo tenía mucho interés en que lo que estuviera en primer plano fuera una historia íntima y que no se la tragaran los hechos. Yo empecé haciendo *Delirio* como una historia de la locura de una muchacha. Se me coló Pablo Escobar, se me colaron las bombas, se me coló hasta el gato; quizá de por sí vivimos muy “aparateados” por los hechos, muy exigidos por los hechos. Esta vez yo dije: voy a tratar de cerrar las ventanas, en la medida de lo posible, para que la historia más interior no me quede abrumada. En las primeras versiones pasaba de todo, ahí circulaba toda la militancia, todos los militares, todo el mundo entraba... Empecé a sentir que ahogaban lo que yo quería: un muchacho que quiere conocer su origen, que para mí era el hilo. Fue un proceso de ir descartando, dejando casi “encapsulada” la historia exterior, como una manera de resaltar la voz interior. También por eso siento que el personaje principal es Mateo, que no tiene una historia de hechos. Los hechos en la vida de Mateo son muy pocos. La que tiene como una catarata de hechos es ella. Creo que las primeras versiones, en que la voz central era

ella y el muchacho era un poco una sombra, eran muy malas. Me parecía bonito que fuera el personaje con la historia chiquita quien diera la pauta, sin tener que meter toda la historia grande de la madre, porque era una historia colectiva, un hecho histórico traumático y sonoro. Es como coser dos telas: tienes una tela larga que es la historia de la madre y una tela cortica que es la historia del hijo. Tú las vas cosiendo y llega un momento en que se te acaba la cortica y queda un reguero de larga. ¿Cómo hacer para que esto empezara y acabara en un mismo sitio cosiendo dos telas de distinto largo? Ese fue uno de los problemas de estructuración de la novela que más lata me dio. Parte de la resolución fue meterle mucha tijera a la madre. Siento que en la medida en que recortaba a la madre subía el volumen del niño. La presencia de un niño en una novela donde hay adultos es muy delicada. Muy fácilmente la arroyas. ¿Qué ha hecho un niño en la vida? Ha jugado nintendo, fútbol por ahí con unos amigos... muy poquitas cosas. Muy fácil pegar un grito y que la figura del niño quede arrinconada. Me pasaba con frecuencia en versiones anteriores. Yo quedé tranquila con la novela cuando sentí que Mateo se había convertido en el personaje central.

—*Creo que en todos tus libros la estructura, la forma de narrar, es una manera de ir desprendiendo, separando, la literatura y el periodismo, que siempre han estado unidos de una manera extraña, ambigua y complicada en tu obra. Recuerdo mucho un texto tuyo que fue muy famoso y*

que a mí no me gusta del todo: “Amor sin pies ni cabeza”. Es de tus primeros textos narrativos. El periodismo, en ese cuento, no acababa de fusionarse con la literatura. En esta novela siento que el periodista no está.

—Me alegra mucho. Te citaría otro: *Historia de un entusiasmo*. Se llamó después así en un intento de contarle mucho más como lo que sintieron los protagonistas. Ese es un libro apabullado por los hechos. Si yo lo escribiera hoy en día, tendería a dejar más velados los hechos e intentar sacar más a los personajes. Un poco *Historia de un entusiasmo* es *Demasiados héroes*, aquí hay pocos héroes. No hay héroes. Habría que sacarlos. Finalmente la obra es un cuerpo orgánico, va cambiando de libro a libro. Había allí una fascinación con los hechos que no sé si uno se vuelve viejo y ya no la tiene. No es eso lo importante.

—*Tú dijiste una vez: “La escritura es un oficio en buena medida colectivo y cada voz individual debe buscar su entronque generacional”. ¿Cómo es esto?*

—Desde el punto de vista generacional, ya llega una edad en que tengo la tendencia a verlo así, uno siente que va quedando atrás y que los que llegan, los más chiquitos, saben hacer sus cosas. El ejemplo de los hijos de Gabo y de Rulfo a mí me parece precioso. Si para algo fueron malos los del boom fue para retratar mujeres, como si nunca hubieran tenido idea de qué se trataba esa especie. Unas mujeres siempre inventadas por los hombres... Como la de *La fiesta del Chivo*, que sale a trotar y no se le mueve nada... Ésa es la

primera línea de la novela. ¿No tiene manos? Eso no funciona. Las mujeres de Gabo también son una mujeres, digamos, bíblicas, fantásticas, muy irreal. Es muy lindo como su hijo, el director de cine, ha hecho una de las películas más delicadas, más inteligentes, en el retrato del alma femenina que se puedan ver, que es *Nueve vidas*. Y la otra, *Cosas que diría con sólo mirarla*, no más el título te está diciendo. Es como si el hijo mirara donde paró el padre y, justo ahí, se parara para arrancar y poder hacer lo suyo. Me parece un ejemplo tan claro de que el gran tapiz se va haciendo entre todos. Y el otro ejemplo muy bonito es el del hijo de Rulfo. Yo no conozco otro libro que a mí me conmueva más que *Pedro Páramo*. Quizá si algo Rulfo no tuvo fue una visión urbana. Sale el hijo con una película fantástica como es ésa de *En el hoyo*, sobre la construcción de esa obra faraónica que fue el segundo piso del periférico. Y hace una película, una novela, con todo el ruido, el caos, y esa cosa aparatosa e inmanejable de Ciudad de México. También como si el hijo tuviera que arrancar justo del punto donde paró el padre. Para mí, ésas son dos fotografías representativas de eso: parar donde siente que los otros dejaron un huequito y, listo, aquí doy mi puntada.

—*¿Y qué es lo que agarras, dónde das tu puntada?*

—¿Qué será lo que agarro?... Yo creo, para darte una respuesta tipo Corín Tellado, que yo agarro mucho las lecturas de mi padre. Y trato de amoldarlas a mi propia vida.

—*¿Y cuáles eran las lecturas de tu padre?*

—Saroyan. Era su autor de cabecera. También Steinbeck, pero no el épico, sino el de *Tortilla Flat*. A él le gustaban novelas en tono menor, eso era lo suyo. También el teatro norteamericano de los años cincuenta. Una novela como *El pobre de Asís*, de Kazantzakis. A él le gustaban las historias de gente chiquita. La generación mía, el impulso militante, siempre me llevé a historias de gente grande. Entonces, ¿cómo recuperar las historias de gente chiquita?

—*Yo veo lo que acabas de decir de la militancia al contrario: creo que si ésta y el periodismo algo te dieron, fue detenerte y observar las historias de la gente pequeña. La presencia de héroes grandotes y aplastantes no la siento en ninguna de tus novelas.*

—Sí, por ejemplo en *La isla de la pasión* son los héroes menos heroicos del mundo. Empezando porque ni enemigos tenían y sin embargo se murieron peleando contra ellos...

—*Eso es lo que tú continuarías. ¿Y tu entronque generacional? De una u otra forma, tu obra es una isla...*

—Todos son islas... De pronto hay encuentros. En *La multitud errante* yo quise señalar el encuentro con Alfredo Molano, cuya literatura yo adoro y me parece importantísima. Yo no creo que ningún campesino hable como los pone a hablar Molano, eso es cuento chino. Pero Molano logró una voz que nos representaba a todos: campesinos, urbanos, guerrilleros, no guerrilleros... En esos relatos de Molano hay un momento espiritual que nos atañe a todos.

Me encantaría pensar que de alguna manera hay un lazo con *Sin remedio* de Antonio Caballero (a quien le parecen malísimas mis novelas pero a mí me parece buenísima la suya).

El poeta Edmundo Perry dijo una vez una cosa muy bonita de mis libros: “lo que usted hace es periodismo de los sueños”

—*¿El “yo” que narra de Fernando Vallejo tiene algo que ver (guardando las debidas proporciones y distancias) con el “yo” de Lorenza de tu novela?*

—Yo he conversado mucho con Fernando. Hemos vivido al mismo tiempo en Ciudad de México. Vallejo nos abrió los ojos en cuanto a la necesidad de la primera persona, que es corriente en otras literaturas y que aquí era tan ajena. La primera persona, por lo general, entre nosotros cumplía fines narrativos. *Delirio* tiene primeras personas, pero son primeras personas que básicamente narran. La primera persona de Fernando Vallejo es una presencia muy poderosa, muy interior. Él, como siempre, es absolutamente radical y dice que todo lo demás es basura. Yo no creo. Es una técnica como cualquier otra. Pero sí entiendo la necesidad de sacar... De alguna manera, nuestra literatura es una literatura muy educada. En eso somos bogotánimos todos. Y Fernando no. Hasta An-

tonio es educado en *Sin remedio*, a su manera.

—*Laura es educadísima en Delirio...*

—Yo soy educadísima en todo... Fernando fue un poco un llamado a que ya no fuéramos más educados. Yo pienso que su literatura sigue perteneciendo a la literatura aparatosa porque Fernando grita. Pero él fue el que vino a decir: si no hacemos una cosa que tenga una interioridad contundente, no estamos haciendo nada. Esa fue una lección que más o menos a todos nos cayó.

—*En La novia oscura hay una frase que creo que te refleja como escritora: "sería absurdo llamar investigación, reportaje, o novela, a lo que fuera una fascinación de mi parte por unos seres y sus circunstancias".*

—Es verdad. El poeta Edmundo Perry dijo una vez una cosa muy bonita de mis libros: "lo que usted hace es periodismo de los sueños".

—*¿Qué te dio el periodismo a ti como narradora y en qué momento sentiste o decidiste que ya no bastaba, que el periodismo es una cosa y la narrativa es otra?*

—Más que el periodismo, la militancia. Lo que hacía en la militancia era hacer periódicos anónimos, también por eso lo que hablábamos antes de que esto es una creación colectiva. De los veinte años que, digamos, trabajé como periodista, yo firmé los dos últimos cuando trabajé en *Semana*. Los otros dieciocho hice cosas que no firmaba, en periódicos que desaparecían y en hojitas de mimeógrafo... De todas maneras eso pesa mucho. No estás haciendo literatura de firma, como dirían en una casa de modas...

—*¿En qué momento sentiste la necesidad de hacer una "literatura de firma", por qué?*

—Hay una razón evidente: ya uno no hace tanta cosa. Ahorita estuve por allá en Yemén y eso fue una aventura, pero no lo hago todos los días. En el pasado yo me la pasaba en montañas. El propio cuerpo te va pidiendo descansar. Pensemos. Lo único que se mantiene más o menos en forma es la cabeza y empieza a funcionar más que el cuerpo. Eso es absolutamente evidente. Ya no tienes los bríos como para andar como un mico encaramado en cuanto cosa le propongan. Ésa era yo: desatada. Eso por un lado. Por otro lado lo que decías tú de la búsqueda. Empiezas a pensar que de pronto hay que buscar por otro lado, que los hechos no te dan todo. Que también era muy generacional. Nosotros salimos y cambiamos el mundo... Imagínate ese propósito... Recuerdo una cosa que me decía Álvaro Fayad. La había pensado en la cárcel: "El mundo no la cambia ni Miruz: uno lo que puede hacer es una migajita de un tamaño tan mínimo, pero por eso vale la pena vivir y por eso vale la pena morir". Los hechos son una migajita. Lo que hay detrás de los hechos es un eco grande que está al otro lado. Lo entendían ellos: hacían de hechos mínimos una gran caja de resonancia.

—*¿Cuál es la importancia que le das al texto "Amor sin pies ni cabeza"? ¿Cómo lo ves ahora?*

—Fíjate que estuve trabajando en unos artículos para *El País*. Quiero ampliarlos y hacer un libro de ensayos. Una de las cosas que quiero meter ahí es "Amor sin pies ni cabeza" para hacer lo mismo: agarrarlo, partir de ahí y volverlo a trabajar. No ha sido muy publicado. Salió

en un libro que desapareció después. Es un texto que no existe. Yo creo que sí es un texto fundacional para mí en un sentido. Una de las cosas complicadas con que se encuentra uno a la hora de escribir es entender los motivos del otro. *Demasiados héroes* es un ejercicio permanente de los dos para entender los motivos del otro. En eso están desde la primera página hasta la última. En ese ejercicio, que fue tan periodístico como dices tú, de todas maneras la revelación final, que no vamos a recordarla aquí, de por qué esa muchacha descuartizó, eso fue, como dicen los argentinos, que le cayó a uno el veinte. Los motivos del otro distan muchísimo de cualquier cosa que uno pueda atribuir. Cada quien tiene un laberinto mental complejo. Esa salida de esa muchacha, la respuesta que me da cuando yo le pregunto por qué lo cortó en pedacitos, se escapaba totalmente de mi lógica o de mi juicio moral. Para mí fue revelador. Los motivos del otro hay que buscarlos detrás, y detrás de los míos. En un tiempo hice una telenovela (innombrable por mala). Tenía que vivir de algo... El director era Pavel Novisky, director de teatro, un hombre muy inteligente. Y él me enseñó muchas cosas. Una de las cosas que siempre me ordenaba era: "El motivo no es nunca el motivo. Siempre hay que buscar el motivo detrás del motivo". Si no, no se está haciendo literatura y eso no tiene tensión y no sirve. Eso coincidió mucho con la época en que hice el reportaje este. Me parecía que la entrevista a una muchacha en la cárcel le indicaba a uno en qué consistía esto del motivo detrás del motivo.

—*Esta novela, por la manera en que está escrita y contada, es la menos poética de tus novelas. En todas las otras, sin importar que fueran historias desgarradas, terribles, dolorosas, como en La multitud errante, hay momentos poéticos. En ésta no.*

—El diálogo... El español enamora, tiene soporte rítmico. Fíjate que leyendo a Saramago pensaba una cosa: para nosotros el ritmo en el lenguaje es fundamental. Un lenguaje que nos arrulle. Quizás por eso somos tan "palabrosos". El arrullo si tiene que ver con algo en nuestra capacidad de comprensión, seguramente desde la cuna. Entendemos cuando nos arrullan. El portugués en eso es la misma cosa. Tendemos a un lenguaje que nos arrulle. Muchas veces vas a poner "cama" pero tienes que poner "catre". ¿Por qué si es lo mismo? Porque lo que arrulla en ese momento no es "cama" sino "catre". Nos montamos en el arrullo. En mi novela yo no quería que lo hubiera. El diálogo no puede ser un arrullo. Ése era un rasero terminante.

—*Una de las grandes virtudes narrativas de esta novela es que empiezas a leerla y no la sueltas. Yo me la leí en una tarde.*

—Yo creo que la imposición del diálogo tiene muchísimo que ver. En términos de vocabulario te reduce el vocabulario a una cuarta parte, porque la mayoría de las palabras se te quedan por fuera en un diálogo. No puedes soltarte ahí, porque eso no suena, no convence. ■

Álvaro Castillo Granada (Colombia)
Librero y editor colombiano

Pudridero y más pudridero

*A la criatura angélica que me precede
no por génesis sino por finalidad.*

*¿Escucháis madurar los duraznos a la hora del estío,
a la venida del sol, mientras un príncipe danza
en víspera de su coronación?*

*Yo pienso en el gusano.
Venus en el Pudridero, Eduardo Anguita*

Pudridero y más pudridero

Parece decir Anguita asoleando su espejo
Y decapitando la marioneta engominada a los relojes
El príncipe azul que no halló el fuego antes de
su coronación

Y salió a comer melocotones
En la furia de lo místico, sin la capa real
Y el destello de eso que nos decapita como un verano
Sin estrellas, poniendo luego ángeles en la piel
Y un arquero de metal que sepa de memoria las vocales
Y las fábulas en mapuche, para luego deletrear
Cada vendimia y cada trazo que se adormiló por
los viñedos.

Quizás no sabes pronunciar el nombre
Pero pensamos en gusano,
En ese que se arrastra llevando las cadenas de la
eternidad

Tintineando como un tejo que muerde
La luna y se amamanta de la leche
Calentada por los elfos; un Sísifo baboso
Que no sabe hallar las posturas de animales que
descifran las nubes

O el número acuático de los destierros,
El acorde de carbonero
Que nos hace saltar desde nuestras propias raíces,
Al paraíso tallado en los diamantes.
Si existo en la hermosura, por la criatura angélica
Que me ha de cerrar los párpados en la finalidad
Y al abrirlos todo será génesis y, más génesis,
Pero en cada viaje y en cada vuelta ahí estará
La edad llamándome
De eso que nos llega como un destello o un ladrar
De arrugas en la nieve. En hielo envejecemos
Y volvemos a entrar al Pudridero.

Javier Alvarado (Panamá)