UNA CONVERSACION CON MIGUEL ANGEL ASTURIAS

En abril de 1972, Miguel Angel Asturias fue invitado por la Universidad Hebrea de Jerusalén a dictar un ciclo de tres conferencias, en el marco de su Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos. En aquella ocasión desarrolló tres temas estrechamente vinculados entre sí: *La novela hispanoamericana, testimonio de una época; Paisaje y lenguaje en la novela hispanoamericana* y *El novelista en la Universidad*. A resultas de las proposiciones ideológicas y estéticas que formulara en las mismas y, en base a una posterior polémica, accadió, el martes 25 de abril, a grabar una conversación con Carlos Abrego y Samuel Gordon. Lo que sigue es la transcripción de esa cinta magnetofónica, que, originalmente, estaba destinada a un archivo de material de consulta para futuras investigaciones. Hoy, ante su lamentada desaparición, sus amigos de Jerusalén consideramos nuestro deber —y nuestro modesto homenaje póstumo— publicar el texto de aquella conversación.

Jerusalén, junio de 1974.

—En repetidas ocasiones la crítica se ha manifestado a favor de «El Señor Presidente» como el mejor de sus textos de narrativa o lo más sobresaliente en su obra novelística. Con este punto de referencia, ¿cómo juzga usted hoy día, retrospectivamente, toda su obra, cuáles son sus pautas, si las hay, y, a pesar de las divisiones que pueda efectuar, cuál es, a su juicio, la columna vertebral que recorre y unifica toda su obra?

—A mí me parece que en mi obra hay una columna vertebral mítica. Es decir, que mi obra está enraizada en el mundo indígena, arranca sus valores de todo ese mundo indígena que empezamos a conocer ahora y que aún sigue siendo una incógnita y algo desconocido. Creo yo que, en este sentido, los escritores de este país están realizando, quizá, una obra parecida a la que realizamos los escritores de la América hispana en 1920, es decir, buscar dentro de lo indígena, buscar dentro del ambiente de nuestra propia naturaleza, en nuestro paisaje, en nuestra vida, en nuestra alimentación, en el maíz que comemos, en el frijol que comemos; en todos estos aspectos encontrar los elementos para crear una literatura, imperfecta, desde luego, para escribir poemas y novelas que empezaban y han empezado por inventarse una lengua. Es indudable que nuestro español es un español que, como dicen muy bien los castellanos, es un español que va tanteando las cosas. El problema mío fue siempre, y sigue siendo, la

expresión americana, y mejor para mí si digo indoamericana. El problema, como les digo, para mí, fue siempre y sigue siendo, cuando escribo un poema, un cuento o una novela, entre tres formas de decir, o cuatro, o cinco o siete, escoger aquella que traduzca mejor la sensibilidad mía indígena, porque en nosotros combaten, indudablemente, la sensibilidad indígena y el español. Somos mestizos, somos gentes conflictivas, tenemos nuestro conflicto con respecto a todos los problema, como les digo, para mí, fue siempre y sigue siendo, cuando las novelas y de los poemas—, constantemente estamos en este conflicto y vamos buscando siempre, yo lo he buscado, aquello que se acerque más a la expresión americana. Por eso dejé de escribir versos, porque el verso está ya marcado por la literatura española, es decir, ya hay ritmo y rima de sílabas del verso, etc., y esto ya es una cárcel; era mejor, entonces, lanzarse a la prosa, donde no habían estas limitaciones. Dicho esto, creo yo que en toda mi obra, *El Señor Presidente* representa —y lo estoy juzgando a muchísimos años de distancia, porque yo lo terminé el año treinta o treinta y dos, más o menos— digo entonces, representa un momento de mi literatura en la que pude transcribir todos los elementos que yo desde niño viví durante la dictadura de uno de los dictadores de Guatemala.

—Diversas tendencias de crítica literaria marxista dividieron la obra de Máximo Gorki en dos períodos: Romántico y Realismo Socialista, y han acordado, sin embargo, que parte de sus obras, a pesar de pertenecer al período romántico, pueden y deben considerarse como sus obras maestras. Más aún, Marx y Engels manifestaron su admiración por la novelística de Balzac, como reveladora de las fuerzas históricas en movimiento y cuyo verismo patentizara en su Prólogo a la Comedia Humana, a pesar de haber sido ideológicamente monárquico y haber compartido los valores burgueses que describiera. ¿Cómo es posible conciliar estas apreciaciones de críticos marxistas, sobre esta literatura no combativa, con la exigencia de una literatura combatiente y de protesta en la América latina de hoy, por ejemplo?

—Yo lo que creo a ese respecto es que si es verdad que Balzac fue uno de los grandes espíritus combatientes, a pesar de ser monárquico y burgués, él hizo la denuncia, indudablemente, de todos los defectos de la burguesía francesa, de todos los vicios de esta burguesía, y asistió a la transformación del mundo francés en los momentos en que dejaban de tener valor ciertas cosas, para adquirir

valor ciertas otras, como los valores bancarios, el oro y todos los elementos que van a constituir la nueva riqueza, o sea la riqueza burguesa. Pero creo yo que en la obra de Balzac, así como en la obra de Máximo Gorki, encontramos el reflejo de una realidad que pugna por salir; nosotros debemos ver en las novelas de América latina, de Hispanoamérica, momentos en que cada uno de los escritores ha reflejado la lucha, la situación de su pueblo, y esto hace que nuestra novelística, en cierta forma, aunque no tenga un carácter marcadamente marxista o político, ha sido siempre combativa. Es decir, que toda la vida en nuestra novelística se ha escrito, como ya decía en mis conferencias (*), para luchar: Sarmiento lucha, Martí lucha, todos los escritores luchan, todos los escritores están muchas veces en los dos frentes, en el frente de sus libros y al frente de partidos políticos que piden la libertad para nuestros pueblos. Por eso creo yo que nuestra literatura —y esto hay que explicárselo a los europeos—, difiere de la literatura europea en el sentido de que entre nosotros somos muy pocos y por eso a veces dicen: pero Fulano es Presidente de la República y es novelista; sí, es Rómulo Gallegos, pero porque no hay muchos hombres entre nosotros. En Francia, el que es escritor es sólo escritor, jamás se le va a ocurrir ser diplomático, salvo en el caso de Claudel, o bien ser un diputado, o bien tener un puesto político. El que es escritor como, digamos, Sartre, él es escritor y solamente escritor; aparte de esto, el que es político es sólo político. En América, nosotros los escritores servimos para un cosido como para un barrido, y esto, ¿por qué? Porque nos hacen falta elementos; sin embargo, creo yo que nuestra literatura a ese respecto —y por eso yo insisto en que la nueva literatura americana, la que ahora se está escribiendo—, debe reflejar, y en el futuro tendrá que reflejar, todo el aspecto de la violencia que ya en mi caso yo no puedo reflejar, porque no estoy en América y porque yo creo que cuando uno es joven es cuando capta todas esas cosas, pero la violencia que hay actualmente en América latina, el número de estudiantes muertos y heridos, la situación de nuestros países, ya en otro tono del que yo viví, esto tendrá que ser escrito y reflejado por los nuevos novelistas. No nos conformaremos si no nos dan esta vivencia de la lucha actual en América latina ya a base de un rifle y de una metralleta.

—¿Cuál es, a su juicio, la literatura que, hoy por hoy, está a la vanguardia en temas y producción, pero no en cuanto a géneros o

(*) Se refiere al ciclo de conferencias sobre la «Nueva novela hispanoamericana» que dictara en la Universidad Hebrea de Jerusalén, del 23 al 25 de abril de 1972.

escuelas se refiere, sino escrita o producida por una lengua o cultura determinadas?

—Pues, efectivamente, hemos dicho que la literatura hispanoamericana es la que se va poniendo a la cabeza de las literaturas ahora. La literatura norteamericana había ocupado un puesto muy importante cuando estaban los grandes maestros, entre ellos Faulkner y Lewis, y todos los grandes maestros ocupaban un puesto importantísimo. En la actualidad —podemos verlo—, se traducen más novelas hispanoamericanas que novelas norteamericanas, y se traducen a todos los idiomas, se traducen a todos los idiomas cultos de Europa. Esto significa que la literatura hispanoamericana está ocupando un puesto importante, porque las otras literaturas europeas, yo conozco la francesa, está muy pegada al pasado, no hace sino repetir, generalmente, los mismos temas. Los franceses son sumamente cartesianos y racionalistas, todo lo razonan, todo debe ser sujetado a la razón, y en esa forma acaba el mito, acaba la leyenda, se descarna todo e indudablemente que en el arte hay un fondo mágico, hay un fondo existencial, hay un fondo de comunicación interna, que los europeos van perdiendo.

—¿Considera usted que el nivel de la actual crítica literaria latinoamericana está a la altura de la literatura de la cual se ocupa?

—Yo creo que no, porque en Latinoamérica no hay todavía, por decir así, críticos en el sentido que le damos a esta palabra. Lo que hay en América son muchos profesores que hacen estudios sobre los textos, pero un crítico, una persona que consagre o que no consagre, todavía no tenemos en América, porque es tan vasto el campo en que el crítico tiene que operar, que puede haber en México un buen crítico, puede haber en Centroamérica un buen crítico, en Argentina puede haber un crítico en «La Nación», o en «La Prensa», o en «Clarín» o en otro periódico, pero estas críticas, además, ocupan muy poco lugar en los periódicos, no se les da la importancia que tienen en otras partes y los críticos también están muy mal pagados. Quiere decir que no pueden leer libros y libros, no creo. La crítica en América latina está en un estado muy muy inferior a la cantidad de libros, obras y creaciones que se publican.

—A pesar de haber ocupado usted un cargo diplomático, ¿se consideraba, en ese entonces, un escritor en exilio?

—No, de ninguna manera, no. No me consideraba un escritor en exilio, y esto del escritor en exilio..., pues ya en los tiempos modernos ha variado mucho. Yo creo que la época en que Ovidio fue exiliado en Constanza, en el mar Negro, ya dista de esta época, porque ahora, con los aviones, con la prensa y con la radio, uno puede estar lejos de su país y estar dentro de su país.

—No, la pregunta apuntaba también hacia algo más, en el sentido de que, en nuestros días, es frecuente hablar de un grupo, fundamentalmente entre los jóvenes escritores latinoamericanos, a quienes los escritores residentes en Latinoamérica y los críticos han denominado «los escritores exiliados», por ejemplo Cortázar, Vargas Llosa y otros.

—Sí, Vargas Llosa llegó a hablar del escritor exiliado en su propio país; que no tiene conexión, que no tiene relación y se siente exiliado. Pero yo creo que esto de sentirse exiliado o aislado es una cosa de carácter personal. Yo soy un hombre extremadamente comunicativo y nunca me he sentido ni exiliado ni aislado; siempre he sentido, cuando he vivido en exilio después de la caída de Arbenz, que me marché a la Argentina; en la Argentina hablan el mismo idioma, que es casi todo igual; quiere decir que yo me sentía en una parte de América que era tan importante para mí como mi país.

—En América latina, los escritores frecuentemente han protestado ante la falta de libertad de expresión, situación esta que se diera durante el período de el Inca Garcilaso de la Vega, pero hubo quien lograra, como lo manifestó usted en su conferencia, burlar ya entonces esa censura de doble filo. ¿De qué medios se valen los escritores contemporáneos para eludir esas tijeras de múltiples filos?

—Creo yo que debemos ser justos en este sentido. En América latina hay censura, si se quiere, para los periodistas, pero no la hay para los libros. Hasta ahora muy pocas veces hemos visto que se prohíba la circulación de libros, salvo, pues, los países que prohíben la llegada de libros marxistas o de carácter comunista, pero en lo que toca a los autores, casi todos publican y casi siempre circulan los libros. No hay, pues, una censura como existe en otros países, en que hay que presentar la obra antes al censor o bien, una vez ya publicada, la puede recoger la censura. Eso no existe entre nosotros. Y no existe porque el campo es muy vasto, quiere decir que en la Argentina se publican muchos libros a la semana, en México también.

Estos circulan y, acaso, también exista el hecho de que las fuerzas retrógradas de América latina no le den importancia al libro, en parte porque son analfabetos y, en parte, también porque consideran que el libro no es peligroso.

—A qué atribuye usted, que ha trabajado con los mitos y las religiones indígenas, la búsqueda a que se entregan capas considerables de jóvenes en los países altamente industrializados, como en Europa y los Estados Unidos, en un retorno a lo mítico-mágico, fenómeno no tan frecuente entre los jóvenes de los países latinoamericanos a pesar de su proximidad a las fuentes mismas. En síntesis, su hurgar personal en los mitos, ¿tiene o tuvo alguna similitud con el fenómeno mencionado?

—Yo lo que creo en ese sentido es que hay que pensar en las diferentes juventudes. Si pensamos en las juventudes europeas, he visto que hay un cansancio de parte de los jóvenes por esto que se llama ahora la sociedad de consumo, es decir, ya a los jóvenes no les satisface, y hay un fenómeno principal, a los jóvenes ya no les satisface el dinero. Antes el joven iba tras el dinero; ahora dejan el dinero, dejan a los padres con lo que tienen y lo que iban a heredar y se lanzan, tal vez, a buscar una vida más directa. Se ha envuelto tanto la vida, está tan escondida, tan recóndita, a través de tantas formas mecánicas de existencia, que uno mismo, sin ser joven, siente el deseo de salir en ciertas épocas, ir a buscar un árbol y frotarse de espalda en el árbol como para hacerse uno más natural en el árbol mismo. Es decir, hay ya un cansancio de civilización, sin duda; ahora, esto no tiene nada que ver con la forma en que yo traté los mitos, porque yo fui a los mitos precisamente después de vivir un tiempo entre los indígenas y luego de haberlos estudiado, y luego me tocó hacer mi tesis sobre la vida social del indio, y en esa época inicié mi investigación en diferentes poblados indígenas, lo que me puso en contacto con ellos. Todo eso me indujo a hacer estudios sobre la mitología, la religión y demás cosas de los indios, pero no porque yo volviera al mito, sino porque estudiaba estos elementos.

—¿Considera usted que la denominada «Literatura fantástica» es, necesariamente, no revolucionaria?

—Es decir, habría que saber cuál es la literatura denominada fantástica, ¿sería la de Borges?...

—Para dar un ejemplo muy común en Francia, las narraciones que Roger Caillois compiló en una famosa antología del cuento fantástico, nos referimos a ese género de literatura fantástica.

—Sí, yo creo que eso no puede contribuir al cambio de nuestra sociedad y hacer la revolución. No creo que ese género de ficciones pueda llegar a ser un elemento de incitación a la revolución.

—Y si tomáramos el caso clave de alguien, por ejemplo, de alguien que se ha manifestado como revolucionario y que, al mismo tiempo, ha incursionado en la literatura fantástica, y hablo concretamente de Cortázar, haciendo saber, aclaro, que el género fantástico en el que Cortázar incursionó es esencialmente diferente al de Borges, pero en ese caso, ¿qué supone usted? Porque existe esa problematicidad del individuo que lo escribe y que se declara militante...

—Sí, pero yo creo que ésa es una cosa distinta...

—¿Usted no la confundiría?

—No, yo no la confundo, porque yo puedo declararme militante y revolucionario, pero yo creo que el autor, en este sentido, cuando se habla de mi política, cuando hablo de mi actitud revolucionaria, yo invito a que se lean mis libros, porque ahí está reflejado, pero al mismo tiempo no creo yo que uno pueda escribir relatos de ficción y de entretenimiento y después hacer declaraciones políticas de extrema...

—¿Por qué? ¿Allí hay que considerar géneros?

—Sí, hay que separar géneros.

—¿Considera usted que los ensayos y experiencias con el lenguaje que realizan escritores tales como Vargas Llosa, Cabrera Infante, Lezama Lima y Cortázar, entre otros, continúan y forman parte de esa búsqueda por un lenguaje propio, que exprese al ser latinoamericano?

—Creo que sí, creo que esa búsqueda a través del lenguaje es muy interesante, siempre que la búsqueda se haga sin imitar al *Nouveau Roman*, porque si se hace imitando al *Nouveau Roman*, entonces

caemos en la imitación de lo europeo. Debe hacerse la búsqueda. Sobre todo en *Paradiso*, hay una búsqueda muy muy importante, y creo yo que *Paradiso* es un libro que está muy por encima de los demás libros que se han hecho ocasionalmente. En *Paradiso* hay una labor de años y de años que ha hecho Lezama Lima. Yo estuve en Cuba en el año 59, y ya Lezama Lima trabajaba y tenía ya mucho escrito de *Paradiso*. Me conversó mucho de *Paradiso* y creo yo que es un libro que hay que leer con tanto cuidado como un *Ulises* o como cualquiera de los libros de Proust. Todavía no se le ha dado su lugar, pero, a medida que pase el tiempo, se le dará su lugar, porque ahora mucha gente habla de *Paradiso*, pero pocos lo han leído, porque es muy difícil leerlo.

—De acuerdo con su concepción, ¿existe un arte revolucionario? ¿Cuál es su naturaleza y a qué tipo de arte se opondría?

—Es decir, yo no creo que exista un arte que, en sí, sea revolucionario. Yo creo que pueden existir las artes que despierten en el individuo la inconformidad. El escritor está llamado a impulsar en el lector sentimientos que lo lleven a querer destruir una situación y, en ese caso, a querer tomar cualquier actitud violenta, si ustedes quieren. Es decir, cuando yo escribí *Week-End en Guatemala*, creí y creo que es un libro que quien lo lee siente el deseo de tomar un arma y ver cómo se puede luchar contra las compañías fruteras.—*CARLOS ABREGO y SAMUEL GORDON (Instituto Central de Relaciones Culturales. Sokolow, 6. JERUSALEM. Israel).*

LA IMAGEN EN EL ESPEJO

(En torno a una biografía de Curros Enríquez)

Ese es el esplendor
sobre el que vamos andando...
Agustín Delgado

1

He copiado cuidadosamente una frase antes de empezar: «El arte, ¿es su propio fin y objeto, o es solamente un medio para un fin?» Unamuno vino a decir que, si Cassou le reprochaba —y podía no ser