

**MAYRA JIMENEZ.** Costarricense. Ha publicado en Venezuela los libros de poesía *Tierra adentro*, *Los trabajos del sol*, *El libro de Volumnia* y *A propósito del padre*. En la Universidad Central de Venezuela obtuvo el título de licenciada en Letras y trabajó. **Obra inédita:** *Poemas de una estudiante en tiempo de guerrillas* y *La poesía está con nosotros*. Inició en Solentiname la poesía como actividad de los miembros de la comunidad y otros campesinos del lugar, labor que prosiguió en Costa Rica con los solentinameños exiliados. Profesora del Ciclo Básico de Letras de la Universidad Nacional, que le ha editado *Cuando poeta*, libro que recoge poesía publicada e inédita. Desde el triunfo de la revolución sandinista dirige los talleres de poesía de Nicaragua y tiene a su cargo, con Ernesto Cardenal, el suplemento literario del diario *Barricada*.



## ENCUENTRO CON JUAN GOYTISOLO

**MAYRA JIMENEZ**

ESTA ENTREVISTA A JUAN GOYTISOLO FUE REALIZADA EN JULIO DE 1974 POR JOAQUIN MARTA SOSA, POLITICO Y HUMANISTA VENEZOLANO, PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD SIMON BOLIVAR, Y LA POETA COSTARRICENSE MAYRA JIMENEZ, PROFESORA PARA LA FECHA DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA. LETRAS HA QUERIDO RESCATARLA, POR SU VALOR DE DOCUMENTO HISTORICO, PARA LA MEMORIA LITERARIA.

COLOQUIALMENTE, GOYTISOLO DA A CONOCER SU CONCEPCION, CORRESPONDIENTE A ESA EPOCA AL MENOS, DEL COMPROMISO LITERARIO. EL ENCUENTRO CON EL NOVELISTA ESPAÑOL FORMA PARTE DE UNA SERIE SOSTENIDA POR LOS MISMOS ENTREVISTADORES EN DICHO MES DE 1974 CON IMPORTANTES FIGURAS LITERARIAS CONTEMPORANEAS: VARGAS LLOSA, GARCIA MARQUEZ, JOSE LUIS CANO Y OTROS, DURANTE UN CONGRESO DE ESCRITORES CELEBRADO EN LA CAPITAL DE VENEZUELA; SERIE QUE LETRAS PUBLICARA EN LOS PROXIMOS NUMEROS.

IMPORTA ACLARAR QUE EL ENTREVISTADO NO HA TENIDO OPORTUNIDAD DE AJUSTAR CORRECTIVAMENTE EL TEXTO; POR ELLO APARECE EL DISCURSO CON LOS ALTIBAJOS EXPRESIVOS PROPIOS DE QUIEN SE MANIFIESTA DE MODO INMEDIATAMENTE FAMILIAR. LA REVISTA HA PREFERIDO RESPETAR ESE CLIMA DECIDOR, PERO FRESCO, A PRETENDER RETOQUES, AUN LOS APARENTEMENTE OBVIOS.

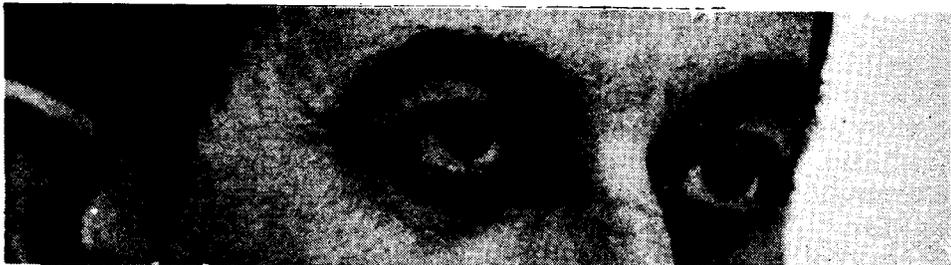
CABE HACER CONSTAR EL VALOR DE DOCUMENTO INEDITO DE ESTA ENTREVISTA.

*JMS/MJ —El nuevo narrador español cada vez se interesa más por el universo del discurso propiamente dicho de la obra y menos por el contexto histórico. ¿Por qué crees tú que esto es cierto y además crees que es justo en el actual momento español?*

**JG/ —**En realidad toda la historia de la literatura en España no es un caso aislado, nos ofrece ejemplos de esta oscilación entre lo que grosso modo puede decirse, en términos de poesía, sería la temática poética y el

contenidismo y el ritmo o la preocupación por el lenguaje y la preocupación del mundo exterior. Este es un fenómeno que se repite siempre y siempre la historia avanza dando bandazos. En cuanto llega el momento en que se ha producido un abuso entre los dos elementos, el escritor siente la necesidad de reaccionar y privilegiar, dando mayor importancia al elemento que había sido dejado de lado. Esto es lo que se ha producido en España. Durante algunos años hubo una literatura muy preocupada, una literatura muy testimonial, muy directa, con las limitaciones que imponía la censura, que influía mucho en el campo de acción; era una literatura preocupada por mostrar un testimonio, por mostrar una verdad que el público lector no hallaba, por ejemplo, a través del telón de silencio de los diarios. Es decir, la literatura desempeñaba en España una función parecida a la de la prensa en los países donde hay libertad de prensa. Procurábamos poner en nuestros reportajes, en nuestras novelas, una serie de aspectos de la vida española que el lector de los diarios no encontraba. Esto, naturalmente, esta urgencia, esta necesidad de responder al encargo social se llevó a cabo, desgraciadamente, a base de sacrificar un cierto nivel de búsqueda del lenguaje novelesco en sí. Una obra literaria, en realidad, responde a dos coordenadas: una es el momento histórico social, económico-cultural en que vive, y otra es en cuanto al arte en sí. Indudablemente lo ideal es fundir las dos preocupaciones y dar un máximo de respuesta a una y otra cosa. Pero de hecho esto es a lo que asistimos siempre en toda historia literaria —y esto es de hecho lo que explica la sucesión de escuelas literarias y que cada escuela afirme que nosotros somos lo real histórico, y aparecerá otra escuela que dirá No, nosotros somos los neorrealistas—, es decir, simplemente esta oscilación entre esas dos coordenadas constituye la obra de arte. Lo que ocurre en la sociedad es que hay elementos en la vida social de un país, en que el encargo social es fortísimo. En las épocas de gran fe religiosa, pongamos por caso, nadie imponía el tema religioso en las obras de teatro, las esculturas. La gente la consideraba, el artista consideraba, el escritor consideraba natural responder al encargo, a la tendencia viva de la gente, creando estos productos artísticos, reflejo de este encargo social. En épocas, digamos, donde el encargo social es menos evidente, el artista no experimenta la necesidad de expresarse él, no de reflejarse sino de revelar el encargo social. En épocas de mayor desconfianza, de valores artísticos, culturales, etcétera, vemos que el artista tiende a manifestarse él mismo. De hecho esta oscilación entre el encargo social y la voluntad de expresión se puede manifestar bien dentro de la obra de un artista, de un escritor y sería absurdo contraponerle una época a otra. Dentro de mi propia experiencia, cuando yo estudié muy joven, a los veinte años, mis primeras obras trataban, con cierta torpeza, de expresarme y de dar una visión mía, pero luego resultó para mí mucho más importante responder al encargo social. En años respondí, prácticamente, a campos que respondían

más bien al reportaje, donde trataba yo de dar testimonio de este encargo social sin preocuparme de manifestarme. Luego se produjo, de nuevo, una oscilación donde tuve la impresión de que el personaje político, el personaje que yo representaba no me representaba a mí totalmente, sino que había un desajuste entre lo que yo era de verdad y la versión pública que yo estaba dando. Entonces sentí la necesidad de hacer un reajuste de nuevo: escribí *Señas de identidad*, pero de hecho sigo preocupado por los dos elementos. Yo creo que sería absurdo contraponer una obra a otra como sería absurdo reprochar, cosa que no pretendo comparar, a Picasso el de las muchachas o unas flores después de haber pintado *Guernica*. *Guernica* sigue contando para él. Yo creo que en la obra de un escritor hay una continuidad y sería un absurdo contraponer una fase a otra, una obra a otra.



*JMS/MJ —En la obra de todo escritor, sobre todo cuando este escritor es importante, hay una cierta continuidad. Ahora, esa continuidad a veces comienza a tomar una vía, digamos, degradante, decadente. Le hemos preguntado a otros novelistas, narradores que asisten al coloquio, sobre este tema: si no tienen ellos la impresión de si ese darle una importancia muy preeminente al discurso literario propiamente dicho no está contribuyendo a hacer que la minoría —que es el escritor— tanto por causas sociales como en relación con la comunicación de su propia sociedad ha decidido, definitivamente, enquistarse y usar un instrumento que a nivel de pueblo es comunicativo como un instrumento propiamente temático y amén de toda la historia la reduce a una anécdota de disección del lenguaje que, definitivamente, rompe su relación con la historia real.*

JG/ —Sobre esto que, desde luego, es un tema muy vasto y prolijo se podría discutir durante horas. Voy a comenzar con una anécdota: Estuve hace seis años en la Unión Soviética invitado por la Unión de Escritores de ahí y les

pregunté si entre las obras que habían traducido de la lengua española al ruso (han traducido, por cierto, bastante de la literatura española e hispanoamericana), les pregunté si habían traducido, por ejemplo, una obra de gran importancia dentro de la novelística española, que es *Tiempo de silencio*, y me respondieron diciendo: Los lectores en la Unión Soviética no la comprenderán, es una obra demasiado complicada y por eso no la publicamos. Entonces yo le dije: Mire, este es un criterio totalmente paternalista; si no publican obras de este tipo el lector soviético nunca comprenderá y naturalmente en el año dos mil o dos mil quinientos seguirá sin comprender. Hay, me parece, en el fondo una actitud de desprecio hacia el público al ofrecer unas obras mascadas que puede entender. Le pondré un caso: cuando Lautreaumont publicó *Maldoror* se vendieron quinientos ejemplares en cuarenta años; ahora en el *Livre de Poche* hay ediciones de cien mil ejemplares en Francia. Leí en una entrevista no sé dónde que se han vendido en libros de bolsillo dos millones del *Ulises* de Joyce en los países de habla inglesa, cuando todo el mundo sabe que las primeras ediciones eran únicamente de unos centenares, o sea, el público se educa y la única forma de educarlo es estimularlo y obligarlo a esta aventura intelectual formidable que es el libro, que es la novela, que es el arte. Si se le trata siempre como un eterno menor de edad es una forma también de desprecio, que a mí me parece lamentable.

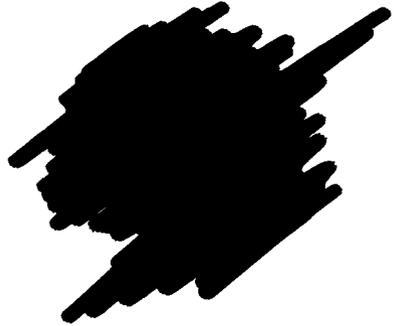
*JMS/MJ – Fíjate, todos los ejemplos que tú tomas son ejemplos de sociedades dentro del capitalismo o socialismo altamente desarrolladas. Por ejemplo, la Unión Soviética no es Cuba ni Vietnam y claro que Inglaterra (o Francia o Italia) no es un país latinoamericano, ni siquiera es España. Entonces, ¿no crees tú que en esa opinión podría haber ahí, si tú quieres, agresiva y malintencionadamente, una cierta deformación de perspectiva cultural? ¿Que no es lo mismo la necesidad cultural y literaria de los países altamente desarrollados?*

JG/ –Estoy totalmente de acuerdo con esto porque no es la misma situación, es totalmente diferente: no es lo mismo ser escritor en Vietnam que ser un escritor palestino o de Israel; no es lo mismo ser portorriqueño, que es un país ocupado por Estados Unidos, que ser un escritor estadounidense o alemán. Naturalmente, hay distintas perspectivas. En efecto, sería absurdo que un escritor vietnamita (me refiero a Vietnam del Norte, desde luego) en este momento haya de dar la prioridad a su búsqueda

lingüística y no tal vez a la expresión de este natural sentimiento de cólera de un país bombardeado como lo está siendo ahora. Pero claro, todos los términos que estamos planteando hay que aplicarlos a casos concretos. Si nos mantenemos en el plano de la realidad, espero, siempre encontraremos contradicciones y no llegaremos a ninguna conclusión.

*JMS/MJ —Y en el caso español, que es tu caso personal y cultural, ¿no piensas que es una literatura que exige la realidad (la situación de España)? Porque yo supongo que un escritor tiene que ser un hombre de su tiempo. De su tiempo, incluso, más concretamente situado: el personal, el social, el cultural. Ese tiempo demanda ver unas ciertas exigencias. Las exigencias que demandan hoy la realidad y las necesidades históricas cotidianas, digestivas, de España son las de trabajar la literatura como un instrumento culturalista, autosuficiente.*

JG/ —En absoluto es un instrumento autosuficiente y la prueba es, puesto que me lo planteas en términos personales, las dos últimas obras que he escrito: *Señas de identidad* y *Conde Don Julián* son más comprometidas que las obras que había escrito antes. Son, tal vez, obras de acceso más difícil por varias razones. En primer lugar, están prohibidas; no he publicado nada en España desde hace diez años y existe esa dificultad. Lo que yo escribo podrá llegar al país. Es cierto que exigen una mayor difi-



cultad al lector. Yo por ejemplo, si hacía un reportaje, un tema era analizar una región española, Almería, como hice dos o tres años cuando recorrí esta provincia. El tema era el plantearse la pregunta del porqué España es así, es decir, plantearse una investigación. Se puede llamar, entre comillas, la metafísica española, esta esencia española que ha justificado a todos los gobiernos reaccionarios para mantenerse en el poder. Estoy insistiendo, naturalmente: la investigación lingüística, cultural, etc. Una complejidad mucho mayor es que el resultado del lenguaje debió de ser más complejo y mucho más difícil. Pero insisto en que el que ahora escribió esto no significa que reniegue de lo que escribió antes distinto. Una misma preocupación.

*JMS/MJ –Por lo que tú dices, entonces ha operado en España una diferencia entre la producción narrativa y la poesía. Porque en España no se ha llegado realmente a producir una poesía social, rebelde, que refleje realmente una crisis de la tierra, de la patria. No se ha llegado a producir. Incluso, en las conversaciones que hemos tenido hemos estado de acuerdo en que hubo un intento, un agotamiento y ahora se está cayendo más bien en un tipo de poesía que está recurriendo más a lo surrealista. Yo te quería preguntar: si eso es así, ¿a qué obedecerá? ¿Por qué en narrativa sí ha habido una identificación con lo social o con el hombre y en poesía no?*

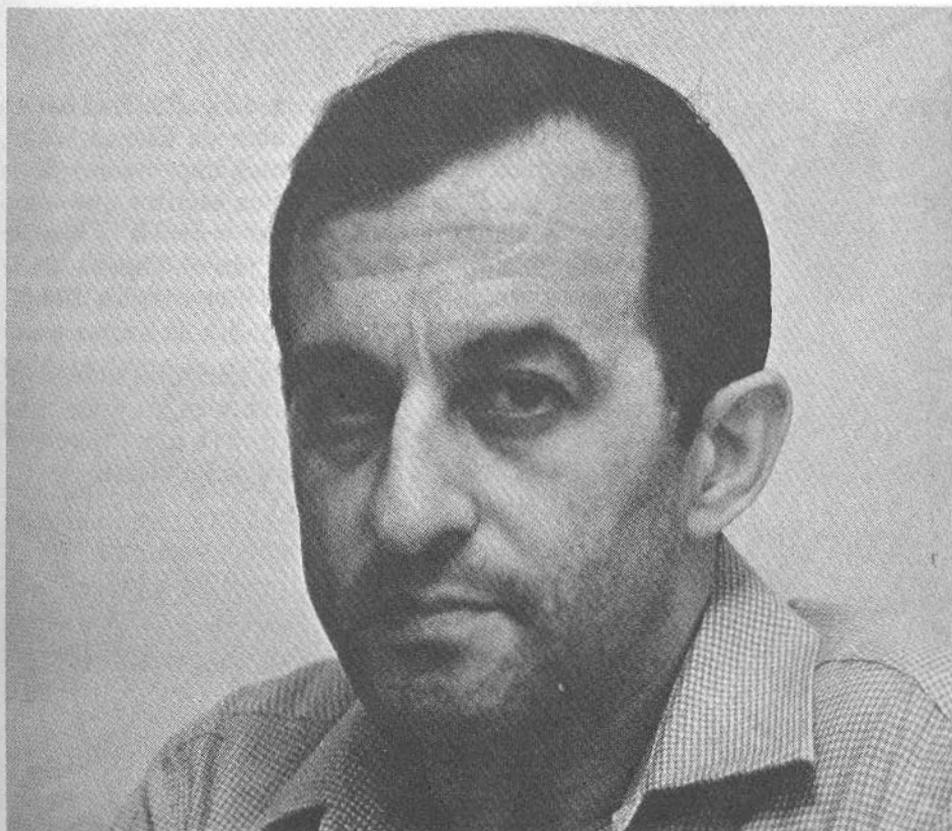
JG/ –En general en la poesía española han operado siempre estos bandazos y ha debido dar una preferencia en el contenidismo y poner acento sobre el lenguaje poético. La guerra civil, como ustedes saben, significó un corte brutal para la cultura española. Hay que insistir en que esto es así para la gente que vivía dentro. Entonces se crearon poetas del lado franquista. Pusieron de moda un tipo de poesía que consistía en un retorno a la poesía clásica; se llamaba garcilasismo, porque era una forma de usar a este formidable poeta que era Garcilaso, pero para mí les faltó todo contenido, haciendo una especie de ronroneo hueco. Para mí sería reacción. En 1950, un grupo de poetas como Blas de Otero, Celaya, etc., quienes empezaron a plantear los problemas del hombre contemporáneo, tenían totalmente razón. Si lo expresaron a una altura poética, la necesaria altura, esto ya es harina de otro costal. Es un hecho que aparte de algunas obras estimables de este grupo, los epígonos de ellos llenaron las páginas de las pequeñas revistas poéticas que podían circular en el país, con un tipo de poesía declamatoria que sí tenía contenido social pero no tenía contenido poético. Pero quiero aquí señalar que con posterioridad a este grupo ha habido escritores que, en mi opinión, no han combinado bien la preocupación por el hombre contemporáneo, por la sociedad contemporánea y un lenguaje poético propio y digamos una serie de clisés y retórica de la generación anterior y sobre todo de los epígonos. En poetas que me parecen de gran importancia, como Jaime Gil de Biedma,

como José Valente, como Angel González, como Carlos Barral, posteriormente ha habido lo que era previsible, una nueva unidad, un retorno: en lugar de los campos o el Spútnik o el plan quinquenal que decía Blas de Otero, o las góndolas venecianas y Marilyn Monroe. Como insisto, son los eternos bandazos que da la literatura y un crítico debe precisamente tener el conocimiento de la historia literaria. Precavernos para no caer de lleno en esas modas, que no son más que esto: modas, y ver lo que permanece de poesía entre uno y otro extremos.

*JMS/MJ —José Luis Cano afirma, cuando lo entrevistamos también, casi literalmente lo siguiente: "La literatura hoy en día es gratuita si se entiende que ella debe tener una función de contribución al cambio social y político de ese país".*

JG/ —Bueno, no sé en qué términos (no he leído la declaración de José Luis Cano) interpretarla; no sé cómo interpretarla, claro, sin el contexto en que lo dijo. Pero es un hecho que la literatura moderna presenta un gran papel en la España actual, en el cambio, por una sencilla razón: porque la censura, que es la institución española, repítamos, que funciona mejor, más eficazmente, específicamente la institución hispánica de más tradición junto con la policía, se encargan de que los productos que les molestan no lleguen al público. Si tomamos el ejemplo propio, vuelvo a insistir, que no he publicado ningún libro, nada en España desde los años 1962-63, y no por voluntad mía sino porque la censura no los deja pasar, los persigue con saña y no deja que se hable de ellos. Busca por todos los medios que en España no tengan acceso. Eso ocurre a muchísima gente que, en efecto, escribiría obras que yo creo que rendirían y responderían a las dos coordenadas, es decir, las de responder al momento cultural, político-económico en que vive, en que se produce y las de sus coordenadas como arte en sí. Impiden obras que respondan a estas dos coordenadas de manifestarse. O sea, que la influencia castradora o castratriz de la poesía y de la censura es totalmente evidente. Digamos para nuestro

consuelo, para nuestra mayor amargura, que en los últimos libros de España. Yo me he ocupado mucho en los últimos años de estudiar la literatura clásica y he tenido, en fin, la curiosidad de consultar las obras prohibidas desde que empezó a funcionar, desde la época de los Reyes Católicos, hasta el siglo XIX y te das cuenta de que la represión ha sido en España la regla y la no represión ha sido la excepción. Lo cual explica, como ha dicho Bergamín, una serie de períodos en la literatura francesa y la inglesa donde se puede comer a la carta; en la literatura española tenemos que comer siempre al cubierto. Los pocos escritores que realmente nos merezcan y nos interesan son realmente un cubierto muy escuálido.



*JMS/MJ —Pero en todo caso siempre existe la clandestinidad, ¿verdad?*

JG/ —Sí, pero es un hecho que esto dificulta. Para dar un ejemplo: estoy traduciendo yo la obra de Blanco White, que es un escritor español de los más importantes de la primera mitad del siglo XIX. El único escritor que tomó partido por la independencia de las colonias y que lo escribió. Este escritor ha sido enterrado en España. Se le sigue llamando traidor, traidor por, hoy día, los filibusteros, valdría decir, los insurrectos y por la misma gente que sigue hablando de Madre Patria y nuestras hijas queridas. Esto demuestra hasta qué punto cuando un escritor molesta se le entierra. Hasta que Vicente Lorens tradujo esta obra en España, de Blanco White, el mejor escritor, superior a Larra, realmente el gran escritor español de la primera mitad del siglo XIX, es totalmente desconocido en español. Porque publicó sus obras fuera, en Inglaterra, simplemente no se le ha querido traducir. Se le ha negado el acceso a su misma nación. Esto para decir las dificultades que experimenta la literatura.