ENTREVISTA A ERNESTO SABATO EN SUS OCHENTA AÑOS

POR

ANGELA B. DELLEPIANE
CCNY & Graduate Center CUNY

Hacia fines de setiembre del presente año envié a Ernesto Sábato un largo cuestionario haciéndole toda clase de preguntas no sólo relativas a su obra literaria y pictórica, sino también relacionadas con la literatura argentina, la hispanoamericana y la situación cultural y política de su país. Con la buena voluntad con que Ernesto siempre ha atendido mis pedidos, una vez más se puso él a la tarea de responder a mis inquisiciones. Sucede que, en este el año en que Sábato ha cumplido ochenta años, creí que, más interesante para los lectores de este número de la *Revista Iberoamericana* que leer cualquier trabajo de exégesis que yo pudiera emprender, sería oír lo que este gigante de nuestras letras opina, piensa, siente. Personalmente, lo que he buscado es una suerte de puesta al día de cómo este escritor percibe su propia obra y la situación de las letras del continente en las postrimerías de nuestro caótico siglo. He aquí, pues, la conversación que sostuvimos por medio del correo y el teléfono.

ANGELA DELLEPIANE: Hace unos 25 años expresaste que los críticos y editores italianos, cuando salieron tus novelas editadas por Feltrinelli de Milán, te habían dicho que los escritores argentinos iban a ser tan importantes como lo fueron después de la Primera Guerra Mundial los grandes novelistas norteamericanos. ¿Se ha cumplido ese vaticinio?

ERNESTO SABATO: Sí, se cumplió y eso no a pesar de ser bárbaros —en el sentido clásico de la palabra, de gente de la periferia—, sino por eso mismo. Tanto los norteamericanos, como Faulkner y Hemingway, como en el caso de los mejores narradores de Latinoamérica, sacudieron una literatura europea que, con excepciones, estaba dominada por cierto Bizantinismo y exceso de refinamiento, lo que es inevitable cuando una cultura llega a sus límites. Tanto aquellos del norte como los del sur, también con algunas excepciones, llegaron como un vendaval refrescante y poderoso, particularmente positivo para los que habían llevado al extremo esos atributos negativos.

AD: ¿Considerás que *todos* los escritores hispanoamericanos ejercieron ese efecto de “vendaval refrescante y poderoso”?

ES: No, algunos incurrieron en cierto exceso de ingenio y refinamiento tal como los propios europeos, al menos en ciertas obras que no son las que

perdurarán. El lenguaje es el primer y más importante instrumento de un hombre que escribe, pero también su mayor y más insidioso enemigo. Claudel dijo alguna vez que no fueron las palabras las que hicieron la *Ilíada*, sino la *Ilíada* la que hizo las palabras. Yo lo interpreto de esta manera: el poeta (y uso esta palabra en su sentido primigenio de *poïesis*, como Coleridge usaba *poesy* para designar a las bellas artes, así como los alemanes usan la palabra *Dichtung*), el poeta, en momentos de inspiración, que suelen ser los que se producen entre el comienzo del despertar, cuando aún se conserva el mensaje del inconsciente, y la plena lucidez, entrevé lo que llamaría un “objeto poético”, tan indefinible, ambiguo y evanescente como lo que nos ofrecen los sueños; y luego, cuando ya ha despertado del todo, trata de expresar con palabras esa visión casi inefable, palabras que busca ansiosamente, que yuxtapone a ciertos adjetivos y adverbios y, en general, a un contexto que resulta ambiguo y polivalente, a diferencia del lenguaje científico y filosófico que es unívoco. En eso reside la diferencia entre lo que deberíamos llamar poesía y prosa. El ejemplo más trivial de prosa es el folleto en que se explica la forma de manejar una lavadora o cualquier otro aparato que ofrece algunas complicaciones, y el más alto es la forma en que un matemático expresa un teorema: el texto no admite ninguna ambigüedad, y cuando se ha comprendido, se termina todo. A la inversa, en el lenguaje poético, ya sea en un gran poema o en una ficción, ya que la poesía no es lo que estrechamente se acostumbra a definir como lo que se hace en verso, puesto que hay versos que no tienen nada que ver con la poesía: por ejemplo, “Happy birthday to you”, con su lectura no termina todo, sino que comienza y se reitera, a veces durante la vida entera, una misteriosa reverberación, que va dándonos impresiones diferentes a medida que avanzamos en la existencia. Pero volviendo a lo de Claudel, grandes manejadores de la lengua, aun manejadores geniales, incurrían muchas veces en la tentación de dejarse llevar por su pasión verbal. Podríamos poner muchos ejemplos, pero bastaría el de Quevedo. Su ingenio, su dominio portentoso del idioma, lo llevó más de una vez a esos juegos verbales que son todo lo contrario de una gran literatura, y que poco tienen que ver con sus dos o tres grandes poemas sobre la muerte. ¿Podríamos imaginar a Cervantes, a Kafka, a Tolstoi, a Dostoievsky, a San Juan de la Cruz, a Rimbaud, a Hölderlin, a Rilke, haciendo esas acrobacias y fuegos de artificio?

AD: Pienso que todo esto tiene mucho que ver con lo que Platón llamaba *inspiración*, ¿no?

ES: Pero claro, en el *Ion*, me parece.

AD: Efectivamente. Platón hablaba allí de que el poeta pierde la razón.

ES: También los filósofos del romanticismo alemán dijeron cosas muy importantes y luego Nietzsche, en *Ecce Homo*, cuando habla del creador, el *Dichter*, poseído en los momentos de inspiración como un *medium* de los poderes superiores. Schiller sostenía que el creador, en esos momentos, se acerca al sueño, a la alucinación y hasta a la locura. En fin, esto ha sido repetido desde los clásicos hasta nuestros días, ante la sonrisa irónica de los racionalistas y

positivistas. En su famoso ensayo sobre la creación poética, Dilthey dice que la psique empuja hacia lo alto a los temperamentos poéticos, con máxima fuerza en los niños y en los hombres primitivos y, entre los hombres cultos, los que son soñadores y afectivos. Y distingue ese proceso de la fantasía regulada de las mentes racionales, de los inventores, de los investigadores científicos. Y hasta creo que se queda corto, porque aun en lo más elevado de la creación filosófica hay previamente la intuición de “algo” que no proviene de la razón. Bastaría mencionar que grandes teoremas surgieron de ese estado intermedio entre el sueño y la vigilia y, lo que es casi gracioso, el patrono de los racionalistas occidentales, el mismo Descartes, fue inspirado por tres sueños para su obra decisiva. No tanta risa, pues, de parte de los científicos...

AD: *Sobre Héroes* apareció en 1961 y constituyó, de inmediato, un éxito de librería sin precedentes. En realidad, puede decirse que fue tu novela la primera de la que se hicieron ediciones de 5 cifras (y poco después de 6), hasta entonces desconocidas en la Argentina. Se la consideró tu obra maestra, tu “novela-fresco”, tu novela “totalizante”. Toda tu poética novelística estaba en ella, así como lo más logrado y audaz de tu imaginación aparecía plasmado en el Informe sobre ciegos que el libro contenía. En suma: los dos aspectos de tu personalidad —el apolíneo y el dionisíaco— se daban conjugados en *SHT*. Lo que todos nos preguntamos, después de leerla, fue: ¿hacia dónde iría Sábato ahora? ¿Cómo sería su nueva novela? ¿De qué manera podría sobrepasar su hazaña? Tuvimos que esperar por trece años la respuesta, una respuesta que, por cierto, nos dejó bastante perplejos. Porque Sábato había conseguido realizar, con *Abaddón, el Exterminador*, lo que parecía imposible, esto es, ofrecer novedades. Y en *AE* hay dos novedades que son básicas para la composición de la obra: una de esas novedades es el que te hayas situado, Ernesto, dentro de la trama novelesca, como personaje, castigándote, riéndote de ciertos aspectos de tu personalidad, hurgándote despiadadamente. La otra novedad es el haber ensanchado una idea alrededor de la cual había girado el *Informe*: me refiero al poder de lo demoníaco, del Mal, de lo irracional en la humanidad.

Concretando, pues, lo que te pregunto es esto: ¿qué es lo que te impulsó a plantearte, de forma perentoria, tu propia inclusión en la novela? ¿Por qué razón sentiste que debías llegar más a fondo en el aspecto irracional del ser y la existencia y en el poder del Mal? O, en otras palabras: ¿cuál fue la génesis de *AE*?

ES: Son preguntas muy complejas, pero trataré de responderlas. *Abaddón* no fue escrita como una simple narración ni “pour épater le bourgeois” ya que, para bien y para mal, he escrito para no morirme y para decir lo que auténticamente he padecido. Es una obra necesariamente difícil y peligrosa, desde el punto de vista de la crítica malintencionada, como que efectivamente suscitó opiniones como la de “narcisismo”, empleando este clásico y preciso vocablo en el sentido peyorativo y trivial. No necesito que te lo explique, porque sabés de sobra lo que significa y ha significado en la interpretación del arte profundo que siempre, necesariamente, es una expresión del yo. Si uno aparece

en una novela con su nombre y apellido, lo más fácil es suponer que se trata de una autobiografía o el colmo del yoísmo. Pero no siempre lo más fácil es lo verdadero, y en rigor casi nunca: la luna no es blanca ni tiene un pie de diámetro, como creen los campesinos que ignoran la astronomía. Nada me impedía escribir una novela tradicional, poniendo en todo caso un escritor para evitar esos malentendidos, tal como Huxley hizo en *Contrapunto* y Gide en *Les Faux-Monnayeurs*. Pero habría sido innoble y cobarde de mi parte abandonar la única forma posible para decir lo que debía, nada más que para evitar esa clase de maledicencia. Quería, necesitaba hacer una novela a la segunda potencia, una meta-novela, que me permitiera cuestionar los problemas no sólo del hombre de nuestro tiempo —el absoluto, la muerte, el absurdo, la revolución, la existencia o inexistencia de Dios— sino el problema específico del creador de ficciones en esta crisis total de la humanidad. Después de haber escrito más de un centenar de páginas siguiendo ese método tradicional ya usado por muchos y en especial por Huxley y Gide, pensé dos cosas: primero, que ese experimento había sido ya hecho, con todo lo que se podía extraer, y, segundo, que un escritor en la novela es un recurso fácil y en cierto modo hipócrita. Pensé que debía llevar el proceso hasta sus últimas consecuencias, sin miedo al ridículo ni a los idiotas. Llegué a la conclusión que era necesario aparecer en la novela como un personaje más, no como un simple testigo de los acontecimientos o como un narrador de esos acontecimientos, sino carnal y entrañablemente, enfrentado a los propios personajes como un ser humano más, con el mismo estatuto psicológico y ontológico. No, en suma, el testigo tranquilo, puramente mental, sino el individuo en su total complejidad, con sus ideas, pero también con sus sentimientos, pasiones y delirios, trabándose en lucha con sus propias emanaciones, ya que, como es harto sabido, los personajes son hipóstasis del autor —lo han dicho hasta el cansancio eminentes creadores, desde Ibsen, que dijo “todos los personajes salieron de mi corazón”, hasta Flaubert en su célebre aforismo, poniendo sobre la escena sangrientamente esa pelea que Dios y el demonio libran en nuestro propio corazón. En un café, un chico llamado Nacho se acerca para insultarme: jamás me sucedió esa escena que muchos creyeron “autobiográfica” y, en primer término, porque Nacho no existió jamás, es un ser inventado por mí. O, más bien, el muchacho que yo mismo era en mi adolescencia. Es decir, algo vertiginosamente más que una escena naturalista detesto el arte naturalista—, sino el horrible enfrentamiento entre los dos momentos de la existencia de un escritor, con toda la rabia y el desprecio que pueden mutuamente profesarse, con el odio y el resentimiento que el adolescente puede sentir ante ese hombre que le ha sucedido en el tiempo, relativizado y ensuciado por la realidad. Pero exteriorizados así, como en una escena de la vida real, como un episodio que verdaderamente sucedió en un café conocido de Buenos Aires. Nacho no existe en el registro civil, pero existe en un modo más real y profundo que eso. Lo mismo pasa con esos sucesos del París de 1938, cuando coloqué al lado de personajes que realmente existieron en el Laboratoire

Curie, como Goldstein, otros imaginarios como Citronenbaum, en hechos que son delirantes. Pero precisamente porque quería llegar a situaciones límites y casi sobrenaturales, era imprescindible ese "naturalismo" en los escenarios y retratos "d'après nature", como decían los impresionistas, porque de otro modo lo sobrenatural resulta inverosímil. No que esas escenas sobrenaturales, como las que se producen en las criptas y túneles de Buenos Aires, sean "mentiras", una especie de engaño o mistificación: por el contrario, es cuando más cerca estoy de decir mis verdades absolutas, porque en las ficciones, como en los sueños, se dan las más auténticas, en símbolos que son la clave oculta de nuestro ser.

AD: El hecho de que el nombre y apellido del autor, tu nombre, apareciera en la novela es lo que, sin duda, llevó a lectores superficiales y distraídos a pensar que se trataba de una simple autobiografía.

ES: Tita, he escrito en *El escritor y sus fantasmas* mucho al respecto, si es que esos lectores se hubieran tomado el trabajo de leer sus páginas sobre el famoso problema de la relación del autor con sus personajes o del pintor con sus pinturas. El arte es *esencialmente* personal y, de una manera u otra, revela el yo del artista. Cuando Rembrandt, en su conocido dibujo, "copia" *La Cena* de Leonardo, brota su propia exaltación expresionista. Cuando Van Gogh hace lo mismo con el *Angelus* de Millet, le surge ese patético producto suyo, tan distinto del original como su alma era distinta del alma de Millet. Esta es la esencial diferencia entre ciencia y arte: la ciencia es la visión de la realidad de un hombre que debe prescindir de su yo; el arte es la visión de la realidad que no puede lograr esa prescindencia. Esta "incapacidad" es justamente la raíz de su ilimitada riqueza, lo que diferencia a un gran arte de un simple arte mimético. Por eso hay estilo en la creación artística y no lo hay en la investigación científica: ¿qué sentido tendría buscar el "estilo" de Pitágoras en su teorema? El lenguaje de la ciencia termina siendo así un desfile de signos abstractos, sin personalidad, mientras que todo cuadro, toda escultura, toda ficción, por el contrario, es un diagrama único y personal, la enigmática y temblorosa expresión concreta de un hombre de carne y hueso. El gran y casi desconocido filósofo ruso Leo Chestov, sostiene, con razón, a propósito de la obra de Tolstoi y Dostoievsky, que la verdadera biografía de un escritor de ese género no hay que buscarla en sus memorias o cartas o autobiografías, sino en sus novelas. El "realista" Flaubert, ese escritor que los "objetivistas" franceses tomaron como su patrón, les adelantó una frase lapidaria: "Madame Bovary c'est moi". Pero sólo un tonto puede tomarla en su sentido más literal, y no en su irónica profundidad. Baudelaire en su *L'Art Romantique* nos dice: "Prestamos al árbol nuestras pasiones, nuestros deseos o nuestra melancolía." Byron, por su parte, escribe:

Are not mountains, waves and skies a part
of me and my soul, as I of them?

Podría pensarse que esto sucede con un romántico desaforado, pero lo gracioso es que casi lo repite ese “realista” inventado por los seguidores de Robbe-Grillet, Flaubert. En su *Correspondencia*, por el tiempo en que escribía la novela sobre esa pobre mujer de provincia, confiesa: “Es algo delicioso cuando se escribe, no ser uno mismo sino circular por toda la creación a la que se alude. Hoy, por ejemplo, hombre y mujer juntos, amante y querida a la vez, me he paseado a caballo por un bosque, en un mediodía de otoño bajo las hojas amarillentas: yo era el cabello, las hojas, el viento, las palabras que se decían y el sol rojo que hacía encerrar sus párpados ahogados por el amor”. Se refiere, claro está, a los personajes de su ficción... ¿Por qué no me dejan de fastidiar de una vez, por favor? Por otra parte, mi novela fue a la vez un experimento psicológico y ontológico, con perdón de la grandiosa palabra, porque enfrentaba a una parte de mí mismo con las otras partes, también emergentes de mi propia persona, en una lucha de pronto sangrienta y que llegaba hasta ponerme en ridículo, tal es mi masoquismo. Si se le da a la ilustre palabra “narcisismo” el trivial sentido que le dan esos penetrantes críticos, será la primera vez que un narcisista se pone en ridículo y permite hasta que lo insulte uno de sus personajes.

AD: Si tu problema de la vista no te obstaculizara la escritura, ¿qué mensaje harías llegar hoy a la juventud? ¿Qué tipo de novela construirías ahora? ¿Tendrían en ella tanta importancia lo irracional y lo parapsicológico?

ES: De novela ni hablemos, es imposible y, por lo demás, creo haber dicho todo lo que tenía que decir en mi trilogía. Y soy enemigo de emitir papel moneda. También en ellas hay los “mensajes” —y pongo la palabra entre comillas porque no son mensajes racionales sino irracionales, como la forma en que Martín, en *Héroes y Tumbas*, a pesar de estar yo decidido a que se suicidara en el cuartucho de su hotel, si Dios no se manifiesta ante él en esa noche tremenda —no lo dice, bueno fuera, pero lo piensa fervientemente, con ansiedad— termina no suicidándose. Como todo personaje, es parte enigmática de mi propia persona, lo que le da esa actitud en que resiste mi propia voluntad y se va a la Patagonia, es una esperanza que tiene que ver con cierta sensación o intuición que tiene esa noche de la existencia de Dios.

AD: ¿Eso quiere decir que vos también participás de esa intuición?

ES: Pero en lucha con otras que sufren otros personajes, desde gnósticos diabólicos como Fernando Vidal Olmos hasta simples ateos.

AD: ¿Esto significa que no estás seguro de la existencia de Dios?

ES: No, creo que no, aunque hablar de seguridad es excesivo. Pero si aquella pobre chica de Lisieux, que dudó casi hasta su muerte, fue luego santificada, creo que no deben ser tomadas esta clase de dudas como la afirmación lisa y llana de la inexistencia de un Ser supremo. Cuando un chiquito muere de hambre, la razón nos inclina a pensar que ese Ser o no existe o es un malvado, pero como bien dice San Agustín en sus apasionantes *Confesiones*, Dios es inaccesible a la razón. ¡Ese protoexistencialista! Y recordarás, sin duda, la frase de Tertuliano,

otro precursor de ese gran movimiento que muchos creen que fue una moda francesa.

AD: Naturalmente: "Certum est quia impossibile est". Siempre he pensado —y hasta sentido— y se advierte en tu novelística, que hay en vos un espíritu religioso o, por lo menos, un trasfondo de religiosidad.

ES: Un espíritu religioso no es alguien que necesariamente cree de manera absoluta en Dios, sino alguien que vive preocupado por ese problema.

AD: Una vez hablaste acerca de escribir un misterio ritual sobre la muerte de Van Gogh, con música y coreografía, lo único posible después de *Abaddón*. Podrías así hablar al público de lo irreparable que, según aseguraste al final de esa novela, es de lo único de lo que se puede hablar. ¿Subsiste esa idea del misterio ritual?

ES: Sí, y lamento ya no poder llevarla a cabo. No los años, los minutos cuentan ya para mí a esta altura. Y todo el tiempo quiero dedicarlo a la pintura.

AD: En esa coincidencia con la idea sartreana de las posibilidades del teatro (frente a las imposibilidades de la novela), también hablaste de una *suite* teatral, coreografiada, en base a las escenas porteñas de *Sobre Héroes* y con el tango como elemento musical. Creo que no se hizo. ¿No sería ahora el momento de llevar a cabo esa idea?

ES: Fue un proyecto que varias veces me propuso hacer Astor Piazzolla, y siempre fracasó por mi eterna auto-destructividad. Ahora ya es imposible, porque Astor vive prácticamente en coma. También Lavelli quiso hacer una obra teatral con *Héroes*, y me escribió un largo proyecto. Después de muchas vueltas, tampoco lo hice y creo que Lavelli se sintió lastimado.

AD: ¿Qué problemas tuvo que enfrentar tu hijo Mario al realizar la versión fílmica de *El informe sobre ciegos*? [La película fue estrenada en Bs.As. en julio de 1979 con gran éxito]. ¿Cuál es tu reacción ante la traslación al lenguaje cinematográfico de tu narrativa, dadas las posibilidades e imposibilidades del cine?

ES: Lo dejé librado a su sola idea. En rigor era una versión libre del *Informe*, y por eso le puso otro nombre: *El poder de las tinieblas*. Alejandra es allí una niña, con lo que resolvió separar las dos creaciones para que el problema central de los Ciegos no tuviera nada que ver con el amor entre Alejandra y Martín.

AD: ¿Ves posibilidades de realización cinematográfica de *Abaddón*?

ES: Hay escritores que escriben ya pensando en su traslación al cine. Tendrán sus motivos. Yo no. Escribí mis novelas tratando de expresar con palabras lo que sentía. Son dos géneros disímiles, que a veces pueden intercambiarse y otras no. Por eso fracasó la tentativa de *Un amor de Swan*, que es una porquería. Nada menos que un director genial como Visconti soñó con hacer Proust, pero seguramente su instinto le indicó que era imposible. ¿Cómo expresar las infinitas sutilezas psicológicas de esa obra mediante imágenes?

AD: ¿Y *Sobre Héroes*? Sé que ha habido propuestas.

ES: Sí, entre otros el italiano Lattuada, que hizo al comienzo films memorables, como *El capote*, de Gogol. Luego se comercializó y se lo dijo con

franqueza cuando vino a verme en Buenos Aires. Pero es un hombre refinado, culto y excelente persona. En un reportaje en España confesó que sigue con la misma obsesión. Creo más bien en la posibilidad de una serie televisiva. Pero aquí es imposible, porque la televisión, con sus anuncios, es absolutamente horrorosa. También hay otros proyectos con *El túnel*; se han hecho versiones teatrales en Polonia, en Francia. En España también se hizo un espectáculo unipersonal con el *Informe sobre ciegos* que me dijeron fue excelente. Por radio también se han hecho en varias estaciones europeas. Que hagan lo que quieran; yo me responsabilizo sólo de los libros.

AD: ¿Cómo considerás ahora, en este momento, tu obsesión con la ceguera?

ES: Las obsesiones no tienen explicación. Pero cuando en 1979 me detectaron mi grave mal en la vista, no sé si esa obsesión fue premonitoria o fue causa.

AD: Hace algunos años hablaste de la novelística hispanoamericana como de una novelística periférica que tenía la virtud de la barbarie (uso tus términos. Hablabas de las culturas marginales *vis-à-vis* la del Renacimiento, de ahí tu terminología)...

ES: Hablo de los "bárbaros" en el sentido de los pueblos que son periféricos a los centros culturales más refinados, pero también más esterilizados. Pongamos el ejemplo de los rusos en el siglo pasado. ¡Qué literatura! He escrito mucho en mis ensayos y hasta en *Abaddón*. Para qué repetir mis ideas sobre este fenómeno. Una síntesis salió en *Hombres y engranajes*, de 1951, en *El escritor y sus fantasmas* y en un libro de las Editions du Seuil, hace varios años, titulado *L'Ecrivain et la Catastrophe* que fue luego traducido al americano por una editorial pequeña, pero de tipo universitario, llamada OAK, con el título de *The Writer in the Catastrophe*.

AD: Bueno, terminando mi pregunta anterior: ¿Considerás ahora, a 30 años, más o menos, del inicio del *boom*, que existe algún peligro que pueda cercenar, malograr esa barbarie tan positiva que percibías en la novelística del continente? Ese peligro ¿se da también —o puede darse— en la producción novelística argentina?

ES: Creo haber dicho antes que en la literatura actual argentina y en todo el ámbito de la lengua se está haciendo literatura ultrasofisticada, con mucho estructuralismo y semiótica. Una literatura que se escribe a medida para ciertos críticos. Pero hay y habrá siempre bárbaros que no incurrirán en esas modas.

En cuanto a lo que me preguntás del "boom", ha habido casos en que se corrió ese riesgo y porque algunos escritores más jóvenes exageraron aún más cierta sofisticación, que nada tiene que ver con ese concepto de la "barbarie". Pero ya que has mencionado a esa organización, se ha llegado a sostener que iniciaron la gran literatura hispanoamericana, lo que me parece una enorme injusticia pues aboliría a César Vallejo, Carpentier, Borges, Rulfo, Roberto Arlt y algún otro que quizá en este momento se me pasa por alto.

AD: Tu primer libro, *El túnel*, fue traducido en Estados Unidos por Harriet de Onís y apareció en la colección Borzoi Books de la editorial Alfred Knopf en

1950. En Francia apareció, en 1956, en la editorial Gallimard con el entusiasta aval de Albert Camus. ¿Cuándo salieron las primeras traducciones de *Sobre Héroes* en Europa?

ES: En castellano apareció en 1961 y enseguida fue comprada por Editions du Seuil, en Francia, por Feltrinelli en Italia, por Limes en Alemania, por Heinemann en Inglaterra, etc. Ediciones que salieron en el 63. En aquel tiempo recibí una carta entusiasta desde Italia de Carlos Fuentes, en que me decía que su éxito iba a ayudar a “todos los que venimos detrás”. Tal vez no recuerde ahora esa carta, porque, desde que se organizó el “boom”, no tuve más noticias de él. Muy raro, no? Todo se aclara si se considera que esa organización fue hecha con mucha precisión política y literaria, excluyendo y desvalorizando a todos los que estaban contra el stalinismo. Pero me parece más decoroso cambiar de tema y no entrar en detalles mucho más graves...

AD: Fue una gran pena lo que te pasó con Heinemann porque impidió la difusión de *Sobre Héroes* en el mundo anglosajón durante casi veinte años. ¿Quisieras explicar cómo fueron exactamente las cosas?

ES: En realidad, la obra iba a salir simultáneamente en Londres y en New York, en la editorial Knopf. Pero el problema se inició en Londres. Estuve con David Machin, que dirigía la casa y que había hecho comprar mi novela. Me recibió espléndidamente y concretó previamente la presencia de Isabel Quigly, quien iba a hacer la traducción, una persona que me resultó también simpática y que ya había traducido creo que a Unamuno y Machado. Convinimos en que ella estaría en estrecho contacto conmigo, a medida que avanzara en su trabajo, para aclararle muchos problemas idiomáticos, ya que lo que se escribe en la Argentina tiene grandes diferencias con el lenguaje de Madrid. Así quedamos. No creo que haya sido por mal comportamiento de esta señora, sino quizá por problemas de salud o de otra índole que nunca he sabido. Lo cierto es que no tuve nunca noticias de Londres hasta que un día recibí un enorme paquete con la traducción. Puedo juzgar la calidad de una traducción francesa, porque el francés es mi segunda lengua; pero mi inglés es deplorable. Así que la hice leer por amigos de cultura literaria: un inglés y un americano, desconocidos entre sí y que dieron su opinión con gran generosidad. Los dos me dijeron que si yo permitía esa publicación no sería leído más ni en Gran Bretaña ni en Estados Unidos porque me atribuirían a mí los horrores de la traducción, de los cuales junté casi un centenar. Ni hablemos de los problemas de estilo. Me dijeron, además, que había partes muy buenas —quizá las que había alcanzado a hacer la señora Quigly— y otras inverosímilmente impublicables que estaban hechas por otras personas. Le mandé esas opiniones a Machin, pidiéndole que debía hacerse otra traducción y adujo que no era posible, que se había gastado mucho dinero y tiempo. Entonces respondí que no autorizaba la edición. Escribí también a Alfred Knopf, que aún vivía, y me dijo que, lamentablemente, él no podía contradecir la actitud de su asociado Heinemann. Desde ese momento me fue imposible editar el libro en inglés, porque al parecer los editores no querían

meterse en líos con Heinemann y Knopf. Como no tenía ni siquiera un agente literario, me resigné; pasaron creo que 17 años hasta que un editor de Boston, David Godine, se atrevió a desafiar esa especie de confabulación. Luego Ballantine compró los derechos para una edición en 'paper-back' y finalmente los derechos para cualquier otro tipo de edición, además de publicar últimamente *Abaddón* y ahora una edición bilingüe de *El túnel*. Roto el maleficio, salió una hermosa edición en Jonathan Cape y desde entonces existo en la lengua inglesa...

AD: Sí, conocía algo de esta historia casi alucinante. Fue una enorme pérdida de tiempo para vos.

ES: Bueno, ya está hecho. Me entristeció enormemente.

AD: Cuando en mayo del año pasado tuve la suerte de poder ver la exposición que de algunas de tus pinturas hiciste en el Museo Pompidou de París, quedé impresionada por su calidad y por la estrecha relación que ellas muestran con tu obra literaria.

ES: Es natural; un espíritu es una unidad, por eso hay grafología: como se es en la letra se es en los negocios, en la guerra, en todo. Son dos instrumentos totalmente diferentes, cada uno con sus posibilidades e imposibilidades distintas: cosas que no se pueden hacer en pintura pueden expresarse con palabras, y a la inversa. Pero el espíritu es siempre el mismo. Una de las diferencias capitales es que en las artes plásticas se obtiene una comunicación directa con el inconciente que se manifiesta siempre en imágenes. En cambio, en la expresión literaria se interpone la palabra, que tiene algo puramente conceptual. La palabra árbol, por ejemplo, es un concepto tan alejado de la imagen y es una palabra distinta en cada idioma: "árbol", "tree", "baum". La pintura, por el contrario, aunque sea uno de esos espectrales árboles de Soutine, es de todas maneras una imagen que, sea como sea, tiene que ver con el objeto. En una obra literaria se va dando la concreción del puro concepto mediante epítetos, adverbios y un complicado y sutil contexto.

AD: Tengo la sensación, cuando hablás de esto, de que la pintura ha sido para vos una recuperación de la infancia.

ES: Todo lo importante del arte surge del inconciente y el inconciente se manifiesta mucho más en nuestros primeros años de vida que en la madurez. Los niños son los salvajes de nuestro tiempo, creo que dijo Nietzsche, y de ahí la magia y la poesía que tienen sus manifestaciones plásticas. Luego la escuela los mediocriza. Durante casi toda mi vida adulta tuve nostalgia por aquellas cosas que hice en mi infancia, y ha sido una maravillosa paradoja que haya podido volver a aquello por mi dificultad con la vista. Creo que en alguna parte de una de mis ficciones un personaje dice que uno lucha muchas veces contra el destino y finalmente el destino tenía razón.

AD: Me parece que la pintura te vuelve eufórico.

ES: Sí. Habría muerto con una enorme tristeza de no haber podido pintar.

AD: Por esa especie de vuelta a la infancia, tu pintura tenía que ser lo que es, particularmente la última que es enteramente irrazonable. Se ha calificado

a tu arte, y creo que vos mismo lo has hecho, de expresionista pero con tendencia al surrealismo. Aunque en lo que a mí respecta, debo aclarar que no veo el 'feísmo' que caracterizó a buena parte del expresionismo alemán en tus obras... ¿Es así?

ES: Es un error considerar al expresionismo como únicamente vinculado al grupo alemán. Es un movimiento que viene desde siempre, es el predominio del yo, es una actitud esencialmente romántica, la supremacía de lo dionisiaco sobre lo apolíneo. Así se puede hablar del expresionismo en Tintoretto, en Donatello. Aun los "feistas" y "gritones" tienen en común la exaltación del yo y su *pathos*. También hay quienes lo menospreciaron y llegaron a hablar de "caricaturas". Me parece justiciero recordar a Daumier que hacía caricaturas en el sentido estricto de la palabra, pero que ha terminado por ser considerado como un gran pintor, a quien admiro mucho. Ha habido otras críticas, sobre todo provenientes de los que enaltecen lo que llaman "pintura pura" frente a lo que se ha calificado en ocasiones como "pintura literaria". ¿Qué quieren decir? ¿Que hay anécdota, que se "cuenta" algo? En ese caso habría que realizar una especie de apocalipsis que debería eliminar a fenomenales pintores como Tintoretto, Rembrandt, Bruegel, Caravaggio, Goya, el Greco, Giotto, Lorenzetti, Simone Martini, Luca Signorelli, Mantegna, Coello, Botlicelli, Piero della Francesca, Jerónimo Bosch, Grünewald, Leonardo, Giorgione, Tiziano, Veronese, Andrea del Sarto, Durero, Cranach, Claude Lorrain, Franz Hals, Vermeer, Ribera, Velázquez, Fragonard, Tiépolo, Delacroix, Manet, Degas, Renoir, Van Gogh, Gauguin, Rousseau, Soutine, Chagall, Roualt, Munch, Kokoschka ... ¿Quién impide que esas anécdotas, esos relatos, no sean al mismo tiempo admirables obras plásticas? ¿O es que sólo se puede calificar de buen pintor al que se limita a pintar manzanas? Al lado de las grandes obras de Cezanne hay miles de pinturas pésimas que se hacen con manzanas. En suma, que hay buena pintura y mala pintura, y eso es todo. Todo lo demás es un bizantinismo que no puede sostenerse ni un minuto. Pero volviendo al expresionismo, se suele decir que es más humano que plástico, como si lo humano no fuera el sustento de todos esos enormes pintores que he mencionado. Lo que sucede es que, en los que podemos llamar expresionistas, en el sentido lato en que lo estoy haciendo, predomina lo existencia, el yo, la fuerza expresiva, el *pathos*, el drama y aun la tragedia de la existencia humana. Esto se acentuó en esta crisis de los Tiempos Modernos que volvió la preocupación del artista más a su vida interior que a la mera copia del mundo exterior. Es la pintura de un hombre en revuelta contra esa civilización burguesa, que a veces se advierte hasta en sus actitudes: un caso típico sería el de Gauguin, que se aleja hacia el paraíso perdido. El artista sufre como nadie, o quizá como los adolescentes, el horror de este mundo cosificado y se vuelve hacia su propio interior que incluye los abismos anímicos, con sus terrores y visiones enigmáticas, con los sueños y las pesadillas. Es, en suma, una exacerbación del movimiento romántico, empleando la palabra en el sentido más profundo que fue iniciado sobre todo por el *Sturm und Drang* y los poetas y filósofos alemanes desde la época de la Revolución Francesa, contra el espíritu del iluminismo y de la ciencia

que, dicho sea de paso, nos ha llevado a este derrumbe y a esta alienación del ser humano.

AD: ¿Cuáles son los problemas más graves de índole material con que se ven enfrentados los escritores jóvenes en la Argentina actual?

ES: Estamos sufriendo la crisis económica más grave de toda nuestra historia y eso, naturalmente, repercute también en las editoriales, que se limitan, con algunas excepciones generosas, a publicar libros de autores consagrados, que son de segura venta y otros de índole periodística o de vinculación con los problemas políticos y económicos. Cuando yo era joven, hace cosa de un siglo, todas las editoriales argentinas rechazaron los originales de *El túnel*, la primera novela que había querido publicar, ya que las anteriores, más o menos esbozadas o terminadas, fueron quemadas. Se pudo editar finalmente en Sur, pero gracias a Alfredo Weiss que me pagó la edición. Es así, siempre. Los bancos, y por motivos parecidos, prestan dinero al que puede probar que no lo necesita. Pero esta calamidad universal es paradójicamente útil, porque pone a prueba la auténtica vocación de un joven escritor.

AD: ¿Cuál es tu posición política en este momento?

ES: Desde adolescente defendí la justicia social y luché por los pueblos oprimidos y por las razas perseguidas. Así, a los 16 años me uní al grupo anarquista de La Plata, y más tarde al comunismo: me parecía que el anarquismo era hermoso pero una utopía. Y, en cambio, parecía factible la transformación del mundo mediante el comunismo, ya que en Rusia habían sido capaces de tomar el poder para realizar el viejo ideal del socialismo. Debés de tener presente que estoy hablando del año 30, cuando todavía brillaba el resplandor, siempre romántico, de una revolución naciente. Milité hasta 1935, abandonando estudios, familia, arriesgando la vida durante la dictadura del general Uriburu. Fui enviado entonces al congreso contra el fascismo y la guerra, que se realizaría en Bruselas bajo la presidencia de Henri Barbusse. Allí constaté que mis graves preocupaciones por la dictadura de Stalin no eran presunciones más infundadas. Debía seguir a Moscú para ingresar en las escuelas leninistas. Después de las discusiones que tuve en ese congreso comprendí que si iba a la Unión Soviética no saldría nunca más de allí. Me fugué a París, donde pasé muchas penurias por falta de dinero, hasta que pude volver a la Argentina. El resultado, todos lo conocen: los stalinistas me acusaron de traidor, de recibir dinero de la embajada norteamericana, etc. Y los reaccionarios me siguieron considerando siempre, hasta hoy, como un comunista. Un negocio redondo. Inútil decirte lo que sufrí literariamente, sobre todo en los tiempos del "boom".

AD: Pero ahora ¿qué posición defendés?

ES: Sigo ansiando un mundo en que haya justicia social y libertad. Es decir, lo que propiciaban los grandes idealistas del socialismo libertario, del anarquismo. Soy una especie de anarquista cristiano ... Es la única solución humana válida, y se hará precisamente porque el capitalismo masificado y el comunismo masificado son dos calamidades simétricas, con la alienación del hombre concreto.