



Diálogos

Julio Cortázar entrevistado por la *Revolución Palestina*

Traducción y comentarios críticos de Shadi Rohana¹
Universidad Nacional Autónoma de México
srohana1@gmail.com

(A Sylvia Saítta)

Edición a cargo de Santiago Hernández Aparicio²

Visto desde Latinoamérica, el número más interesante de la revista palestina *Al Karmel* es el 3, del verano de 1981. América Latina tenía un lugar prestigioso en aquel número de la revista, que fue publicada por la Unión General de Escritores y Periodistas Palestinos y editada por el poeta Mahmoud Darwish desde las varias etapas de su exilio.

En este número, bajo el apartado “Papeles desde América Latina”, encontramos los siguientes títulos que, desde el árabe, pueden traducirse:

En algún café con Gabriel García Márquez (261)
Poemas desde México (265)
Un cuento desde Paraguay (272)
Un testimonio desde Argentina (277)

El primero consta de una entrevista con el escritor colombiano en la Ciudad de México realizada por la intelectual siria-mexicana Ikram Antaki; el segundo, presenta una introducción a varios poetas mexicanos elaborada por la misma Antaki que incluye la traducción al árabe de algunos de sus poemas;³ el tercero,

¹ **Shadi Rohana**, traductor palestino nacido en Haifa. Se formó en Estudios Latinoamericanos en Estados Unidos (Swarthmore College) y México (UNAM). Introdujo a la lengua árabe a autores latinoamericanos como Rodolfo Walsh, Yolanda Oreamuno y Fernando del Paso. Es traductor al árabe de la novela mexicana *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco (Publicada en Palestina por Qadita en 2016).

² **Santiago Hernández Aparicio** es Licenciado en Letras y doctorando en Humanidades y Artes con mención en Filosofía (Universidad Nacional de Rosario). Es Becario del CONICET con el proyecto “Las tragedias tebanas de Sófocles: lecturas en clave filosófica desde Hölderlin”, radicado en el Centro de Estudios e Investigación “Studium” (UNR).

³ Véase Rohana, Shadi. “Canasta de poetas mexicanos para la Revolución palestina”. *Periódico de Poesía*. Núm. 90 (junio de 2016): <http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php/46->

una traducción (del francés) por Muhammed Rida al-Kafi del cuento “Chepé Bolívar” de Augusto Roa Bastos; y el cuarto, y último, un ensayo de Julio Cortázar sobre literatura y exilio, traducido por Kazem Jihad. Además, este número cuenta con una extensa entrevista a Julio Cortázar (236-260), realizada en París por el escritor libanés Elias Khoury y el poeta iraquí Shawqi abd al-Amir.

La presencia de un libanés, un iraquí y una siria-mexicana entre los colaboradores de esta revista palestina no nos debe sorprender: *Al Karmel* había sido publicada por vez primera en 1981 en Beirut, entonces sede de la OLP (Organización para la Liberación de Palestina, que reunía a las múltiples facciones de la resistencia armada). La revista se convirtió en la vocera intelectual de la “Revolución Palestina” –como la OLP denominó a su lucha armada contra el Estado de Israel y sus colaboradores árabes en la región–.

A pesar de su carácter nacionalista, aquella revolución atrajo la atención, la solidaridad y el apoyo de un sinnúmero de individuos y organizaciones árabes e internacionales.⁴ Así, entre las filas de la revolución no era difícil encontrar, hombro a hombro, luchadores e intelectuales tanto palestinos como de cada uno de los países árabes.

Imaginemos a Julio Cortázar, un autor desconocido por completo en lengua árabe en 1981, siendo visitado por Khoury y Abd al-Amir en su casa en París. La conversación transcurre en francés. Los entrevistadores leyeron, en francés, algo de Cortázar. Él, por su parte, cuenta que no leyó nada de literatura árabe salvo una adaptación de *Las mil y una noches* regalada por su madre cuando era niño.

La entrevista es grabada y luego traducida al árabe por un tercero que, según interpretamos, sabía algo de español o bien consultó a alguien que sí sabía

almacen/almacen/4244-no-090-raros-y-curiosos-canasta-de-poetas-mexicanos-para-la-revolucion-palestina.

⁴ Véase el documental “PLO: History of a Revolution”, producido por Aljazeera y disponible en internet:

<http://www.aljazeera.com/programmes/plohistoryofrevolution/plohistoryofarevolution.html>. Sobre la presencia internacional en la Revolución Palestina, véase el libro del francés Jean Genet *Un Captif Amoureux* (1986), publicado en París por Gallimard (existe una traducción inglesa bajo el título de *Prisoner of Love*, traducido al inglés por Barbara Ray y con introducción de Ahdaf Soueif, publicado en 2003 por el New York Review of Books) y las crónicas de Rodolfo Walsh que fueron publicadas en el diario argentino *Noticias* en 1974 bajo el título de “La Revolución Palestina”, disponibles en la Web gracias al esfuerzo de Kolectivo Editorial “Último Recurso”: http://perio.unlp.edu.ar/sites/default/files/la_revolucion_palestina_0.pdf.

algo de español. De allí se produjo una suerte de "teléfono descompuesto", que volvía, de a momentos, poco claro el contenido de la conversación. Por ello, al traducir el texto, me vi obligado a llevar a cabo un "zurcido eficaz" –una metáfora del mexicano Juan Villoro–⁵ para llenar algunos de los vacíos en el texto y "corregir" algunos de los "errores".

De allí que nos encontremos, por citar un ejemplo, con el nombre de *Bestiario* traducido al árabe como "cuarto de ropa", o sea, "Vestuario". En otro párrafo, encontramos a Cortázar nombrando a Simone de Beauvoir como un ejemplo del *nouveau roman* francés. Pero aquí, en la traducción del texto árabe al español, reponemos el nombre de *Bestiario* y el de Claude Simon. Mientras en el primer ejemplo sabemos que se trata de una equivocación del tercero –es decir, del traductor francés-árabe cuyo nombre desconocemos–, en el segundo bien podría tratarse de un error, un lapsus, del mismo Cortázar. Pues no queremos discriminar a aquel traductor desconocido: su tarea de llevar al árabe las palabras de aquel escritor argentino desconocido, por no decir anónimo, para los lectores árabes de aquel entonces, fue hartó difícil.

Sobre las palabras de Cortázar que fueron elegidas por el editor de *Al Karmel* para encabezar la entrevista –"...el exilio es una maleta grande"– y lo que evocaron, y evocan, para los lectores árabes de la revista, basta citar aquí dos versos de Darwish, escritos antes y después de su exilio en 1970, respectivamente: "Mi patria no es una maleta", escribió el poeta en 1967.⁶ En 1983, otro verso decía: "Mi patria es una maleta".⁷

Mi mensaje es bien sencillo... y el exilio es una maleta grande

⁵ "El traductor" de Juan Villoro, publicado en *Specimen: The Babel Review of Translations*. Disponible en la Web: <http://www.specimen.press/articles/el-traductor/>.

⁶ De *Yamiyyat jurh filastini* [Diario de una herida palestina] de Mahmud Darwish, publicado en Palestina en 1967.

⁷ De *Madih al-Zil al-'ali* [Elogio de la alta sombra] de Mahmud Darwish, publicado en el Líbano en 1983.

Lo encontramos en París...

Es alto, y tuvimos una larga charla con él en su casa, cuyas paredes, cubiertas de bibliotecas, están llenas de muchos discos y pocos libros.

Julio Cortázar –este escritor “muy argentino”, según él mismo se define; residente en París, empapado de cultura europea y que sólo escribe en español– es uno de los grandes escritores de América Latina.

En sus novelas y cuentos, Cortázar busca construir climas, ambientes y situaciones. Su escritura emerge entre varios tipos de experiencia: la del ambiente, en el cual se mueven los personajes y acontecimientos y la del lenguaje, que se vuelve un almacén para la búsqueda y la experimentación. Pues el lenguaje, en Cortázar, nunca se convierte en el tema principal de la obra; la experimentación se esconde y abre el cauce para un lenguaje puro que logra realizar su objetivo principal: establecer un vínculo entre el autor y el lector. Este vínculo crea un momento esplendoroso de placer, muy parecido al sexual.

Cortázar demuestra cómo la dimensión experimental en una obra literaria puede crecer y evitar ser esclava de sí misma. Porque si así ocurre, dice Cortázar, el juego literario se volverá una renuncia a todo compromiso con la historia y la presencia histórica se convertirá en algo inasible.

Es por eso que Cortázar no es un escritor neutral, sino que está dentro de la historia. En nuestros tiempos de grandes revueltas es difícil para cualquier escritor mantener la neutralidad. Pero Cortázar no permite que una obra literaria tenga un mensaje político explícito, porque así perdería su naturaleza e identidad. Al mismo tiempo, no renuncia a su función política, porque el lenguaje no constituye un valor abstracto.

Escritor de numerosas obras y cuentos significativos, logró transmitir los ambientes de lucha y represión de América Latina sin involucrarse en aquel juego antropológico, donde “Occidente” mira hacia la literatura del “Tercer Mundo”.

Cortázar, quien dice haber tenido influencia de *Las mil y una noches* y quien no sabe nada de literatura árabe contemporánea, habla por vez primera, a través de *Al Karmel*, con el lector árabe:

Si alguien le pide que hable sobre Cortázar, ¿qué diría?

Si me piden hablar sobre Cortázar, me pongo un poco tímido. Prefiero hablar de otras cosas y de otras personas. No digo que soy un narcisista a la inversa; es que no me gusta hablar de mí mismo. Pero si me rehúso a hablar de mí mismo, sería una falsa modestia dado que publiqué trece o catorce libros, que han sido leídos extensamente en el mundo tras haber sido traducidos a muchos idiomas. Creo que tengo el deber de proporcionar algo de información para los lectores que no me conocen, o saben muy poco sobre mí.

Ahora bien, estoy dispuesto a hablar de mí mismo y de todo lo que quieren con mucho placer. Estoy muy feliz por este encuentro con ustedes y porque escribirán sobre mí en árabe, este idioma del que siempre he estado separado.

Soy argentino, un país latinoamericano que está ubicado sobre la costa del continente, lejos de Europa, lejos del Líbano y lejos de todo el mundo. Argentina es un país muy extraño, donde hay todo tipo de personas. Es un país mestizo. En Argentina conocí muchos libaneses. Ahí los llamamos “sirio-libaneses”⁸ o “turcos”. Así que durante mi infancia en la provincia de Buenos Aires conocí a muchos “sirio-libaneses” que se dedicaban al comercio. Me acostumbré a sus costumbres y a su habla por haber convivido con ellos. De hecho, tenía un amigo en la escuela que pertenecía a esta comunidad de inmigrantes.

Yo también soy un inmigrante, pero de tercera generación. Del lado de mi padre somos vascos-españoles y del lado de mi madre, franceses y alemanes.

⁸ El término “sirio-libanés” no se utiliza en árabe y por eso aparece entre comillas en el original. Sobre cómo surgió tal término en América Latina y su promoción como parte de la expansión del colonialismo francés, véase “Inscribing Difference: Maronites, Jews and Arabs in Mexican Public Culture and French Imperial Practice” por Camila Pastor de María y Campos, *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, Vol. 6, núm. 2, (julio de 2011): 169-187.

Como ven, en Argentina somos un coctel. Afortunadamente no podemos decir que pertenecemos a una raza pura. El mestizaje es una cosa favorable, mientras el mito de la raza pura es fascista y nazi. El mestizaje acerca a las personas mediante el conocimiento y a las culturas mediante el intercambio; hace que las personas se conozcan mejor entre ellas y fomenta el intercambio cultural.

No nací en Argentina, sino en Bruselas, Bélgica, pero de padres argentinos. Mi padre fue asignado en la Embajada Argentina apenas un año después de su casamiento. Eran los comienzos de la Primera Guerra Mundial, el año 1914. Como nací en Bélgica, aprendí francés durante mi infancia y nos seguimos comunicando en este idioma cuando nos mudamos a Suiza. Luego volví a Argentina. Allá olvidé el francés y aprendí el español, que es el idioma de América Latina con la excepción de Brasil. Pero después de 10 o 12 años volví a hablar francés. Lo aprendí rápido, porque un idioma nunca se escapa del inconsciente. De ahí viene mi amor por todo lo que es francés, sobre todo por la literatura y la cultura francesas. Del mismo modo fui expuesto a la literatura anglosajona, es decir, mientras estudiaba inglés.

Por mi gran amor a la literatura francesa –y por supuesto a la literatura argentina y española, que es mi literatura también–, decidí irme de Argentina a los 35 años. No me sentí muy cómodo allá y decidí viajar a Francia, porque ya conocía su idioma y su literatura y sabía que después de llegar a París, me transformaría en un nuevo parisiense en cuestión de meses, y así fue. Vivo en Francia desde hace 30 años. Regresé a mi país varias veces porque soy muy argentino y muy latinoamericano. Quiero insistir en esto y estaré muy feliz si lo publican, porque el nacionalismo y el chovinismo causan problemas en todos lados, sobre todo en América Latina. Desde niños nos enseñan que los argentinos somos los mejores, mientras que en Chile les enseñan que ellos son los mejores, y lo mismo pasa en Brasil. Es una manera de negar al otro. Consciente de esto, he desarrollado una convicción política e histórica: soy latinoamericano y toda América Latina es mi país.

Ser argentino me hace sentir feliz y orgulloso. Argentina es mi país, aunque mi país no termina en las fronteras de Argentina. Para mí los países latinoamericanos son una cosa única porque todos hablamos el español. Los árabes deben sentir algo parecido porque los une la lengua. Nos volvemos

conscientes de esto cuando vivimos el exilio en países donde no entendemos nada y la gente no te entiende. Sientes un placer enorme cuando visitas un continente donde te vas de un país a otro y hablas con la gente en tu lengua materna, con pequeñas diferencias entre los dialectos locales.

Antes de que usted se fuera de Argentina, creo que publicó sólo un libro. ¿Cómo fue su vida allá, su trabajo, su escritura?

Bueno, vuelvo a hablar de mis años en Argentina. Allá hice todos mis estudios: la primaria, la secundaria, y la universidad, que nunca terminé... pero comencé a estudiar Letras. Podríamos decir que pertenecía a una familia pobre... a pesar de que mi padre fuera diplomático. Cuando yo era muy niño, él se separó de mi madre y ella se quedó sola con nosotros. Luchó para mantenernos y así crecí, en una casa pobre, en la provincia de Buenos Aires.

Cuando me gradué de la escuela, tenía que devolver a mi madre todo lo que ella me dio, y por esto nunca terminé mis estudios universitarios y comencé a trabajar como maestro de secundaria en un pueblo pequeño de Argentina. Durante esta época de mi vida leía mucho y era muy solitario (la soledad ya es parte de mi carácter). Leía mucho en español, francés, inglés e italiano. Leía todo lo que caía entre mis manos.

Comencé a escribir cerca de los 20 años y comprendí, poco a poco, que sería un escritor o un Don Nadie. Las otras profesiones no me atrajeron y no tenía más aspiraciones. Lo que verdaderamente anhelaba era decir lo que quería y, por eso, comencé a escribir cuentos, poemas y novelas. No publicaba nada porque no ejercía la autocrítica en forma seria. Comencé a publicar solo en los últimos años, antes de dejar Argentina para irme a Francia. La primera colección de cuentos se llamó *Bestiario* y la publiqué mientras me preparaba para irme de Argentina.

Usted se fue de Argentina en 1951, ¿fue por razones políticas?

En cierto aspecto.

¿Estaba políticamente comprometido?

No. Por eso dije “en cierto aspecto”. No tenía ningún compromiso político. Era más bien indiferente. Mis preocupaciones eran literarias y artísticas. Me gusta mucho la música, y así era mi mundo. En aquella época gobernaba en Argentina el general Juan Domingo Perón y yo no entendía lo que era aquel movimiento porque nunca me interesó la política. Sólo lo veía como algo negativo, como una causa de inestabilidad, sin contraparte positiva. Veinte años tuvieron que pasar para que entendiera que eran días importantes para Argentina. No estaba cómodo en Buenos Aires; aquel ambiente no era el mío. Además, sentía mucho afecto por Europa y quería conocer otros países.

A pesar de que usted publicó casi todos sus libros fuera de América Latina, ¿es más conocido en Argentina que en Francia y el resto de Europa?

Me conocen mejor en América Latina y se entiende por qué. En primer lugar, los temas que tratan mis libros son latinoamericanos y les conciernen a esos lectores. En segundo lugar, escribo en español y por lo tanto lo mejor de mí es accesible, en primera instancia, para estos lectores. Ya sabemos lo que es la traducción... Puede ser muy buena, pero es como ver algo en el espejo. No ves la cosa en sí, sino su reflejo.

Ahora me conocen bien aquí en Francia y en algunos países de Europa del Este, como Polonia. Casi todos mis libros fueron traducidos al polaco y allá tengo muchos lectores. Pero mis lectores más importantes son latinoamericanos.

Llegó a París para quedarse... Quiero decir, ¿cuando usted se fue de Argentina sabía que su decisión era definitiva?

No tenía nada claro entonces. Creo que la gente que pretende tener las cosas claras se arriesga a equivocarse. El ser humano debe ejercer la autocrítica de forma continua y mantener todas las posibilidades abiertas; es decir, tener el valor de cambiar de opinión cuando sea necesario. Es por eso que no me gusta la palabra “definitivo”.

Cuando vine a Francia, lo hice para conocer lo que había aquí. Si Francia no me hubiera gustado, habría regresado a Argentina, o tal vez me habría marchado a Brasil, Guatemala o Suecia. No puedo saberlo ahora; al final no hice nada de esto. Al principio, regresaba a Argentina cada dos años, por dos, tres o cuatro meses para luego volver a Francia, donde me sentía muy bien.

Vine a Francia como estudiante becado. La embajada de Francia en Buenos Aires me dio una beca muy modesta, pero suficiente para establecerme aquí. Para recibir la beca tuve que hacer una investigación sobre un tema francés y así me la gané. Al principio vivía bajo condiciones muy difíciles, pero era tan feliz que me olvidaba de las circunstancias. Tenía que hacer algunos trabajos manuales para poder vivir.

Hablamos entonces de los problemas de vivir afuera y de la realidad de ser muy argentino fuera de Argentina. ¿Cuáles son los riesgos?

Mi caso es un caso singular. Les puedo decir que conozco gente, amigos míos, que llegaron aquí al mismo tiempo que yo, y otros que se fueron a otros países como Inglaterra y Estados Unidos. Después de cuatro o cinco años se convirtieron en franceses, ingleses o norteamericanos, y Argentina se quedó para ellos como un fantasma lejano. Cambiaron de idioma y de personalidad. Pero yo, durante los treinta años que he estado aquí, escribí catorce libros, todos en español, o más bien en argentino. Esto muestra que logré preservar mi personalidad latinoamericana y argentina.

Entonces, la lengua para un escritor es su tierra.

Este es un viejo problema. Existen ejemplos famosos en la literatura universal de escritores que cambiaron totalmente de lengua y escribieron obras magníficas, como el polaco Joseph Conrad, que se desplazó al inglés.

Pero Conrad era un caso muy especial...

Hay otros casos, como Milosz –no quien ganó el premio Nobel, sino su tío, Lubicz Milosz–, un gran poeta que escribía en francés, el idioma que eligió. Está también Eugène Ionesco, que es rumano y escribe obras de teatro en francés.

Pero siguen siendo muy pocos.

Es verdad.

Ionesco, por ejemplo, es un escritor francés, no un escritor que escribe en francés. Se da un caso similar con Conrad. En este sentido podemos mencionar también a Georges Schehadé. Ambos, Schehadé y Conrad –el primero en francés y el segundo en inglés– se integraron por completo en la lengua y vida literarias que adoptaron. Pero el caso de usted es distinto. Usted sigue siendo argentino. ¿Nunca se sintió seducido a la manera de Conrad o Schehadé por una cultura extranjera, o más bien, como creo, llegó a una reconciliación?

Sí, pero es una reconciliación muy especial. Me encontré aquí en Francia, hablando y escribiendo en francés sin problema en mis correspondencias y en la vida cotidiana. Pero, al mismo tiempo, cuando me siento frente a la máquina para escribir literatura, el idioma que se hace presente es el español argentino. Ha sido así desde los primeros días que llegué a Francia y no cambió por 30 años.

Lo que dice nos lleva a la relación entre escritor y realidad cotidiana. Le entiendo cuando dice que escribe en español argentino cuando quiere escribir una novela u obra literaria. Ahí están el diálogo y el inconsciente. Pero también está su vida cotidiana en París por 30 años, mientras que su vida cotidiana en Argentina corresponde a su pasado. Quiero saber ¿cómo siente la relación entre su cotidianeidad en París y aquella del pasado en Argentina, entre el consciente y el inconsciente?

Entiendo su pregunta y les voy a contestar de forma honesta. Esta situación que vos describís ha sido muy enriquecedora para mí. Son dos experiencias que no se contradicen ni se excluyen. En mi novela *Rayuela* hay personajes que son

argentinos y uruguayos, que viven en París y hablan en francés, además de los personajes franceses. Escribí esta novela en español. Los personajes franceses, cuando hablan, hablan desde un punto de vista francés y actúan como franceses. También escribí cuentos cuyos personajes son europeos que hablan en español.

Noto que existe un movimiento en un sentido opuesto al suyo que, de igual forma, arroja luz a su situación. Hay europeos que buscan temas y problemáticas que nacen en Argentina, en Buenos Aires, que emergen de su vida cotidiana. Son europeos y viven aquí en Europa. No obstante, se van de viaje o de vacaciones y ahí capturan escenas de la vida cotidiana para luego volver a Europa y hacer de ellas literatura. Es todo lo contrario a lo que usted hace. Aquí surge otra cuestión importante, y es que usted recompensa su lejanía de la vida cotidiana en Argentina con el idioma. Cuando antes hablaba de reconciliación, me refería precisamente a esto. Pero no es una cuestión sencilla. La lengua en sí no es suficiente. Lo que se necesita es creatividad para que esta lengua se expanda y se convierta en un horizonte.

Estoy totalmente de acuerdo con vos. Pero si tomamos este ejemplo de un escritor francés o europeo que se va a un país primitivo en busca de historias exóticas para luego volver a su país y escribir un libro... Te pregunto a vos, ¿conocés un gran libro basado en tal experiencia? Es un tipo de periodismo amplio...

Claro. Pero en el caso de Argentina, podemos mencionar aquí el poema de Philippe Soupault sobre los viajes del capitán Cook, que es uno de sus poemas más bellos. Tenemos también lo que escribió André Gide sobre África. Pero no estamos hablando del valor artístico y abstracto de estas obras. Lo que Julio Cortázar nos presenta en sus libros es una realidad de la que él ha estado ausente durante treinta años, a pesar de sus continuos viajes. Es una situación muy excepcional y merece una explicación.

Tal vez... Tenés razón en que una de las causas por las cuales iba a Argentina cada dos años era cargar las pilas, o sea, sumergirme de nuevo en la vida de allá. A pesar de que uno tenga una buena memoria –y yo tengo una memoria muy buena–,

muchas cosas se desvanecen o se funden con el tiempo. Han pasado siete años desde la última vez que estuve en Argentina y me considero un exiliado del régimen actual. No puedo hacer nada. El régimen no me quiere allá. Siento que si quisiera ahora escribir algo sobre Buenos Aires –sobre sus olores, ambiente y sabor–, lo más probable es que engañe al lector y que el texto sea malo. Es un problema que no puedo ignorar, especialmente en el caso de Argentina. Cuando viajo a otros países latinoamericanos siempre intento buscar lo que ya perdí en mi país. Escribí cuentos sobre Cuba, Nicaragua y México porque en estos países hay algo que me pertenece a mí también, porque es América Latina. Es mi lengua, y prácticamente son mis compatriotas. Pero respecto a Argentina, existe un problema y estoy de acuerdo con vos.

El Che Guevara, que también era argentino, fue un ejemplo del flujo revolucionario en América Latina. ¿Cuál fue la influencia que ejerció sobre usted?

Para hablar de esto necesitaríamos muchas cintas magnéticas para la grabación. El Che Guevara me influyó enormemente y de forma muy diversa. Escribí un cuento, “Reunión”, del que es protagonista. No lo llamo por su nombre, pero el lector lo reconoce inmediatamente. El cuento narra el desembarco del Che Guevara y Fidel Castro, junto con 28 de sus compañeros, en la costa cubana – cuando comenzó la primera etapa de la lucha contra el dictador Batista–. Yo elegí ese tema, e intenté ponerme en el lugar del Che Guevara durante aquellos momentos y lo hice hablar y pensar a mi manera.

Nunca lo conocí. Durante mi primera visita en Cuba, él se encontraba en el campo. Lo vi en la televisión y nunca tuve la oportunidad de reunirme con él. Tengo un gran recuerdo de él, y una gran admiración. Creo que fue uno de los revolucionarios más puros e importantes de este siglo.

¿Esto es todo lo que usted tiene que decir sobre el Che Guevara?

¿Creés que es poco?

Por supuesto que no, pero si tomamos en cuenta lo que significa el Che Guevara para nosotros –para la Revolución Palestina–, y cómo después de su muerte se ha convertido en un santo para la revolución mundial. Tuvo una gran influencia sobre los intelectuales; es decir, su ejemplo introdujo un elemento humano dentro de la revolución misma.

Tanto en el mundo árabe como en el mundo entero existen grupos que luchan por la revolución y por cambiar el mundo. Estoy de acuerdo con todo lo que decís, pero tu pregunta nos remite a una cuestión que hemos mencionado al principio: para nosotros –los intelectuales, que no somos activos de forma directa–, el ejemplo del Che Guevara era muy significativo. La razón es muy simple: Guevara no consideró a la revolución como una mera toma del poder, sino que la vio desde la perspectiva de lo que él llamó “el Hombre Nuevo”. ¿Quién es este Hombre Nuevo? No es solamente el hombre que vence al enemigo y toma el poder. Pues éste, en la mayoría de los casos, sigue ejerciendo el poder con los mismos defectos y deficiencias en vez de ejercer la revolución y seguirla. Tan rápido se retrocede. Pero Guevara luchó toda su vida. Si lo leemos (los cubanos publicaron todo lo que escribió), vemos que esta cuestión era para él una preocupación permanente. El Hombre Nuevo es aquel que no sólo toma las armas y lucha por una causa justa, sino también quien sigue marchando hacia adelante, hacia las profundidades de sí mismo, practicando la autocrítica, el autoanálisis y la lectura. No es un hombre que se deja llevar por eslóganes efímeros, sino un individuo consciente, totalmente consciente.

Las enseñanzas del Che Guevara no desaparecieron, sino todo lo contrario. Cada vez que voy a Nicaragua (tengo un gran amor por Nicaragua, por este pequeño país, al que apoyo con todo mi corazón porque sigue siendo amenazado después de su revolución), veo cómo los líderes y el pueblo siguen el ejemplo de Guevara. La gente lo quiere no sólo como luchador y combatiente, sino también por lo que decía, aunque fue duro. Cuando se dirigía a los combatientes, les decía que no bastaba con disparar, sino que hay que llevar a cabo una labor completa que incluye pensar y analizar. Todo intelectual estará de acuerdo con estas palabras.

El Che Guevara también era escritor, intelectual y poeta. Leía mucho, como implica su profesión de médico.

¿Qué significa para usted ser novelista? Desde la perspectiva de la crítica, la novela es una épica moderna. Una épica es una expresión completa; es decir, es la experiencia histórica, artística y política. La novela en nuestra época no introduce una visión amplia del mundo, pero sí es la expresión más directa de nuestro tiempo. ¿Cuál es la relación entre la novela y la vida de la que usted escribe? ¿Cuál es la relación entre el novelista y el historiador? Si aceptamos lo que dice Mijaíl Bajtín sobre la novela como la épica de los tiempos modernos, ¿es el novelista un historiador?

En general, estoy de acuerdo; pero habría que matizar un poco, ya que la relación entre novela e historia es compleja. En mi opinión, entre los géneros literarios la novela es la que más se dirige hacia el mundo y se basa en él: su historia, vida, sociedad e individualidad; todo lo que podemos imaginar en la vida. Este género refleja todos estos elementos de la mejor manera.

Los otros géneros, en cambio, son limitados. Un cuento toma un trozo muy pequeño de la realidad. El poema –que por supuesto es grande y puede ser una épica– es normalmente lírico, especialmente dentro de la poesía moderna. La poesía lírica refleja las profundidades del ser humano, sus sentimientos y esperanzas desde una perspectiva psicológica. La historia marcha al lado de la poesía, sin interceptarse, si podemos decirlo así. Pero la novela es aquel gran armario dentro del cual el novelista puede meter cosas que a veces se contradicen. En la novela cabe la poesía, las cosas completamente íntimas, y una fotografía que refleja la realidad. Esto fue lo que intentó hacer Víctor Hugo en *Los miserables*. Comenzó a hablar de un grupo de miserables en París, luego París se convirtió en Francia, y Francia en el mundo entero y el destino de la humanidad. Otro ejemplo es Fiódor Dostoyevski, quien en *Crimen y castigo* toma un caso verosímil donde un joven asesina a una anciana. Pero Dostoyevski le otorgó a la historia una dimensión universal. Este es el milagro que puede hacer una novela: presentar profundas experiencias humanas a través de sucesos prosaicos.

Con respecto a la historia, existen novelistas con aspiraciones tanto historiográficas como literarias. *Guerra y paz* de León Tolstoi es un buen ejemplo en este sentido, porque en realidad es una historia de amor, o un suceso rodeado por ciertos personajes, pero detrás de todo esto está la historia de Rusia. Aquí, el novelista es también un historiador. Pero ¿qué tipo de historiador es? Esa es otra pregunta.

¿Y cómo es en su caso?

Nunca escribí una novela que quisiera presentar la historia en un sentido estricto. Escribí una novela cuyo nombre es *Libro de Manuel*, una novela pequeña que sucede en París, sobre un grupo de individuos que intenta secuestrar a una persona. La narré de forma exagerada, pero detrás de todo esto quería abordar la situación en Argentina durante la dictadura militar del General Lanusse. Pretendía especialmente mostrar la situación en que vivieron los jóvenes revolucionarios que se querían rebelar contra el régimen. Pero mi labor no era la de un historiador; tal vez era la de un sociólogo.

En los países del Tercer Mundo no están bien desarrolladas ciertas ciencias como la psicología y la antropología, ni la historia. En este sentido, ¿no cree que el novelista pueda jugar un papel positivo cuando se intentan recrear las varias dimensiones de la vida cotidiana de un país? Yo personalmente puedo comprender los juegos de lenguaje en la literatura francesa actual, por lo menos en su sentido formal, porque en Francia existe un grado suficiente de especialidad en todos los campos. En el teatro, por ejemplo, los franceses son capaces de hacer obras sin guión como una manera de buscar la raíz y esencia del arte. Pero en nuestro caso...

Esto es imposible para ustedes, al igual que para nosotros...

Cierto; pero dada la situación, ¿por qué en sus novelas no existe la dimensión histórica?

Es porque no tengo el talento para hacerlo. Es una cuestión personal de cada escritor. Tolstoi, por ejemplo, sí tenía talento para esto. Mijaíl Shólojov también. Ellos podían tratar toda una época histórica en una novela. Por esto, su labor es superior a la normal. No todos pueden hacerlo. Al mismo tiempo hay pintores que pueden pintar un mural, y otros sólo pueden hacer miniaturas, que son grandes obras. Pero si estos últimos intentan hacer algo de tamaño más grande, van a fracasar. Podrías decir que la literatura histórica es un deber, y por esto yo debería escribir novelas que reflejan la historia de América Latina. Pero yo diría que la novela es una obra artística y estética, y por tanto tiene sus propios requisitos. Si intento escribir una novela histórica, fracasaría. No puedo escribir una obra así. No puedo escribir de forma distinta a como lo hago ahora.

Entonces, ¿podemos decir que usted entiende la novela solo de una forma?

No. Si hubiera sido capaz de escribir una novela histórica, habría escrito una sobre el libertador de América Latina, el general venezolano Simón Bolívar que lideró a varios países hacia su liberación durante el siglo XIX. Este gran héroe tenía una gran personalidad novelística. Tolstoi hubiera hecho de él una novela inmensa que reflejara la historia de aquella época. A pesar del amor que siento por Bolívar, yo no soy capaz de hacerlo. Tenemos que ser conscientes de nuestros límites. Yo conozco los míos, y los respeto. La literatura no es programada, depende del talento y lo que pueda hacer cada quien.

¿Cuál es la relación entre la novela y la vida cotidiana?

Bueno, ahora sí estamos en mi especialidad, que no es la historia grande sino la pequeña. Mis lectores y críticos en general coinciden en que mis novelas y cuentos abordan la vida cotidiana: cómo los personajes interactúan el uno con el otro, cómo se mueven, trabajan, bailan, cómo conviven, las relaciones entre ellos. Estas dimensiones para mí son fundamentales. Así vivo yo. Estoy muy cerca de la vida. Amo la vida, la intento abordar, y cuando escribo es esta vida la que me viene a la

mente. Puedo imaginar a un niño, o a una niña, y de inmediato los veo y descubro que los conozco bien, haciéndolos hablar, caminar y vivir. Pero esto también tiene sus límites, porque no puedo imaginar de esta manera a colectivos humanos grandes.

Pero, ¿qué tiene esto que ver con la realidad? Es decir, ¿está inventando personajes o creando un collage? Cuando quiere escribir una novela y elige un personaje, ¿usted vuelve real a un personaje que imagina, o transforma una persona real conforme avanza la novela?

Esta pregunta es importante. Las dos cosas. Puedo imaginar un personaje que nunca vi en mi vida y ni sé quién es. Por ejemplo, de repente puedo imaginar una mujer tomando el té. No la conozco y nunca la vi en mi vida. No la estoy copiando de la realidad. Pero también puedo crear un personaje basado en ustedes dos, o en cuatro o cinco personas. Es aquí donde entra en juego mi imaginación. El protagonista de *Rayuela*, cuyo nombre es Horacio, es un argentino paseando por París. El 30 por ciento de este personaje soy yo. Ciertas cosas que le pasaron a él en la novela me pasaron a mí, pero lo demás es mi imaginación. No soy un escritor realista como aquellos cuya obra consiste en transmitir los elementos que les ofrece la realidad. Lo que hago yo es crear entre la imaginación y la realidad.

Cuando hablábamos de la relación actual entre el novelista, el historiador y la novela, mencionó que el género literario mismo impone ciertas necesidades que determinan su relación con la historia. Pero también hay otro factor, que es la época en que vivimos. Nuestro desarrollo civilizatorio es lo que permite que hoy la novela sea el más hegemónico entre los géneros literarios, especialmente en comparación con la poesía. Así, cuando la novela se convierte en casi una totalidad, encontraríamos en ella casi todo. Veamos en el caso de dos novelistas, o más bien dos narradores: Jean-Marie Gustave Le Clézio y Philippe Sollers. Ellos escriben de forma completamente distinta a la suya. En este sentido, ¿cuál sería su punto de vista acerca de la influencia de este desarrollo sobre el futuro

de los géneros literarios tradicionales? Si la novela está superando a todos los otros géneros, ¿cómo será su forma definitiva y futura?

Esta cuestión es muy importante. Ya llevo un tiempo pensando en este problema. Al principio de nuestro encuentro hablé de la beca que me dio la embajada francesa para venir aquí. Pero, en realidad, fue este problema lo que me trajo aquí. En aquella época, cuando tenía más tiempo que ahora, leía mucho sobre crítica literaria, y me enteré de algo sobre el desarrollo de la literatura en otros idiomas. Podemos decretar, simplemente, que la novela, desde principios del siglo XIX, es el género literario más hegemónico, mientras otros géneros, como la poesía, pasaron a un segundo plano. Pero así es el caso si queremos hablar de géneros literarios, porque para mí este decreto es algo ambiguo. Tenemos que recordar que las primeras obras de la literatura humana, como la *Iliada* y la *Odisea* de Homero, fueron escritas como poemas con ritmo. Pero, al mismo tiempo, eran obras novelísticas porque narraron una épica y una lucha. Es decir, el primer lenguaje del ser humano es la poesía. Por ciertas razones, que las sabrán mejor los críticos, solo en el siglo XIX comenzó este cambio en dirección opuesta, donde la poesía se redujo al ámbito lírico y la novela comenzó a dominar el escenario. Los narradores, como decís, aprovechan en nuestra época todos los medios posibles. Una novela puede ser muy poética, como *La muerte de Virginia*, que además de ser una novela es también un poema largo, donde todo está abordado de forma poética. También es el caso de *Paradiso* del cubano José Lezama Lima, que habla de una familia cubana pero de hecho es un poema excepcional, a pesar de ser narrativa. No sé si te pude contestar. Creo que más bien hice un comentario en vez de contestar tu pregunta...

Con la expansión y difusión de la novela, estamos retornando a lo más antiguo. Miramos hacia las primeras obras que aparecieron, como los textos religiosos, o incluso las más antiguas: los poemas sumerios, babilonios, y la *Epopéya de Gilgamesh*. Hallamos una escisión antinatural que llevó a la aparición y distinción de los géneros literarios. Antes, solo existía el lenguaje religioso, que era poesía. Este surgió de la relación lírica entre el ser y el mundo. De ahí creo

que lo que caracteriza a nuestra época es el retorno hacia el texto original.

¿Cuándo la historia escribe al hombre, y cuándo el hombre escribe la historia?

Es cierto que los primeros textos de la humanidad son poemas. ¿Heráclito escribió en prosa? Lo que nos llegó de él no es suficiente para determinarlo, pero nos da la impresión de que sí era poesía.

Platón también era un poeta; en sus diálogos encontramos el elemento poético, porque todos los elementos y explicaciones míticas que da sobre algunos asuntos revelan un tipo de poesía que había sido previa a la época pre-socrática, la de Heráclito y Demócrito. Pero también hallamos en aquella época el descubrimiento de la prosa como un método para el pensamiento y expresión de temas de carácter especializado; es decir, la solución de polémicas que se conocieron entonces como filosóficas. Pues había que encontrar una manera no necesariamente poética para poder hacerlo, y así llegamos a Aristóteles, que no tenía nada de poeta. De hecho, es el primer gran filósofo, quien escribió solamente en prosa. No lo digo como una crítica. Con la llegada de Aristóteles se abrió una brecha, pero no sé si era necesaria. Tal vez era más bien una cuestión formal, pero fue el comienzo de la especialización tal como la conocemos en nuestra época. No puedo decir más sobre este tema; de hacerlo debería volver aún más en la historia...

Como escritor de prosa, ¿cómo ve su futuro? Lo que me preocupa es este crecimiento desenfrenado de la prosa, llamando "novela" a todo. Por ejemplo, leí "The Cantos" de Ezra Pound, y me gustó. Cuando leí *Paradis* de Sollers, descubrí que es una "novela" escrita en la forma poética de "The Cantos", especialmente por cómo maneja el lenguaje. Este tipo de escritura es la dominante en la literatura contemporánea en Europa, o por lo menos en Francia.

Estoy de acuerdo con vos, si hablamos de la literatura contemporánea. Lo que me molesta aquí en Francia hoy es este tipo de prosa en forma de novela. No tiene ninguna esencia más allá del lenguaje. Es decir, el lenguaje mismo se convierte en el tema del lenguaje, y la escritura habla de la escritura. Solo en una etapa experimental de la literatura podemos encontrar cierto valor en este tipo de obras.

Este estilo comenzó con la *nouveau roman* en los comienzos de los sesenta. Era algo importante, porque entonces en Francia era fácil escribir a la manera de François Mauriac. La novela psicológica se repite mucho. Habla del comportamiento de las personas y de sucesos sexuales desde un punto de vista psicológico. Esa repetición es abrumadora, y los novelistas la siguen reproduciendo. Por eso surgieron novelistas como Nathalie Sarraute, Robbe-Grillet, Claude Simon, y Michel Butor, entre otros, para introducir nuevos problemas. Estos decían: “Tal vez sería mejor que en vez de hablar de que Jean se acuesta con Michelle, pero Jean no le gusta a Michelle porque ella ama a Julien...” – etcétera, como eran las novelas francesas de aquella época – “nosotros intentaríamos ver las cosas de otra manera; podemos escribir una frase, y la seguimos con otra que surgirá espontáneamente”. Como experimento, fue importante. Yo mismo lo hago, pero nunca publicaré algo así. Una vez me reté a mí mismo con este tipo de escritura, y elegí un tema difícil: “Un cangrejo sale del mar y avanza rápidamente sobre la arena donde hace un agujero y entra en él...” y así acaba la primera frase. ¿Y luego? Este tipo de experimentos no me dieron buenos resultados, pero son importantes para el escritor cuando quiere descubrirse a sí mismo y descubrir hasta dónde puede llegar a través de la práctica literaria. Pero de ahí a que se convirtiera en una novela de Sollers, o de cualquiera de los escritores cercanos a la revista *Tel Quel*. Yo veo que ahí hay –perdonen la palabra– un aspecto masturbatorio con este tipo de literatura. No lo admiro. Este tipo de literatura me molesta y me angustia.

Cuando se escribe una novela, o un poema, uno se proyecta hacia el otro. Uno no puede ser un escritor sin cambiar el lenguaje y las capacidades del lenguaje. Todos los grandes escritores intentaron ser creativos con el lenguaje. Pero usted llama “masturbación novelística” a lo que ocurre hoy en Francia y los Estados Unidos con el *nouveau roman*. ¿No cree que esto refleja la crisis histórica de la sociedad capitalista, donde todos los aspectos de la vida han llegado a tal grado de especialización que dejaron de comunicarse entre ellos? Alan Touraine habla de las sociedades post-capitalistas, donde los científicos están en un lado

y los que no tienen ningún conocimiento en el otro. Es decir, el fin de la democracia burguesa. Desde esta perspectiva podemos acercarnos a una novela de Sollers, porque solo así podemos analizar este tipo de obras y manejo del idioma. No sé si puede haber resultados buenos o malos de este tipo de obras, pero a nivel experimental sí son importantes.

Sin duda. Yo sí creo que son importantes, y que todo escritor –comenzando por mí– se beneficiaría con estos experimentos con el lenguaje. Pero lo que me molesta de este tipo de escritura es cuando veo que estos experimentos esconden otras intenciones, como si quisieran acabar con el compromiso que existió a lo largo de la historia.

En Francia, durante los últimos años, conocimos a autores que escriben sólo en momentos en que ocurren hechos importantes en la historia humana, como si antes no tuvieran ninguna relación con la historia. Yo les pido que estén más presentes en la historia, algo que no veo. Lo que veo son personas encerradas en sus oficinas, transformando la escritura en trabajo asalariado. Es un círculo pequeño de personas, pero a pesar de esto, no les faltan lectores que quieren escapar de la presencia de la historia. Esto es lo que no me gusta.

El escritor debe estar dentro de la historia.

Sí.

¿Qué significa “un escritor dentro de la historia”?

Significa muchas cosas, pero no significa que debe escribir sobre la historia. El escritor tiene su autonomía y el derecho de escribir sobre aquello a lo que lo lleve su instinto. Sollers tiene el derecho de escribir lo que quiera, y nunca me opondré a eso. Pero a partir de la publicación, el escritor crea una relación entre él y el público, y de ahí viene la responsabilidad de los escritores que están siendo leídos.

Pero existen los escritores que nadie lee. Hay muchos escritores que nadie lee.

Por supuesto.

¿Entonces lo importante para un escritor no es si lo leen o no?

No digo eso. Estoy hablando de casos en los que el escritor sí está siendo leído. En el caso de Sollers, lleva veinte años escribiendo y tiene muchos lectores. El escritor entra en un vínculo donde está jugando con sus lectores, y este juego está fuera de cualquier consideración de tipo histórica.

¿Pero quién tiene derecho a determinar cuáles deben ser las preocupaciones y consideraciones?

Hablo del sentido de la responsabilidad, y de mi realidad como latinoamericano. Vos sabés cómo es la realidad en América Latina. Es un continente sujeto a presiones del imperialismo norteamericano y a las prácticas de las dictaduras. ¿Creés posible que un autor escriba una novela sin referirse a esta situación, sin transmitir a sus lectores una lección de la historia? No soy un historiador, pero debemos ofrecer al lector una serie de posibilidades para que pueda juzgar la situación en que vive, y actuar conforme a esto. No pido a los escritores que creen la consciencia. Para esto están los ideólogos, filósofos y políticos que tienen su propio mensaje y dan sus órdenes.

Entonces todo escritor tiene un mensaje.

A veces no tiene ninguno.

¿Y cuál es el suyo?

Mi mensaje es bien sencillo. En pocas palabras, es la búsqueda y el actuar hacia la liberación y el reconocimiento de la identidad propia. Cada libro que escribo es una obra que se crea a sí misma, porque cuando escribo no estoy pensando en el lector. Pero siempre existe la esperanza de que cada libro pueda ayudar a los lectores latinoamericanos a descubrirse a sí mismos. Esto es lo que pide el Che Guevara de los revolucionarios: multiplicar su conciencia personal en los individuos y la realidad que los rodea.

Te doy un ejemplo: en Argentina hoy existe una prensa oficial que está sometida a una censura terrible. El lector solo tiene acceso a la información oficial

y no sabe lo que está pasando en su país ni en los otros países. Si logro escribir un texto, artículo o cuento desde aquí, puedo reflejar lo que realmente está pasando allá. Si este texto llega hasta allá, sentiré, que, por lo menos, he hecho un esfuerzo útil.

Estoy de acuerdo con usted. Recuerdo un cuento que le publicaron en *Le Monde* sobre una chica que desaparece en una oficina militar. El cuento me intrigó. Creo que los ambientes le salen muy bien. La intención del cuento no es saber quién es esa mujer, cuya identidad se podría cambiar por la de cualquier otra. Este tipo de escritura es muy importante porque no quiere enseñar ninguna lección, más bien quiere transmitir un ambiente. Aquí se halla la responsabilidad de los escritores del Tercer Mundo. Lo que hay que hacer en estos países no consiste en pedirle a la gente que haga la revolución, sino en reproducir el ambiente, la atmósfera y el aroma de la opresión y el terror. La prosa, para este tipo de regímenes, aporta información que está sometida a la censura de la autoridad. Sin embargo, con la creación de este tipo de ambientes en la literatura, podemos comprender el papel que juega un escritor como usted.

La tarea del escritor es totalmente estética. Un escritor no debe escribir una novela que habla de las desapariciones, llamando a luchar en contra de ellas. Así su labor se convierte en política. Otros pueden hacer esto. Yo puedo escribir algo así como un periodista. Esto no es literatura, sino datos. Este cuento que te intrigó, a pesar de que pasa en Argentina, puede tener relevancia en otros lugares también. Aquí hallamos el papel del escritor. El significado del mensaje existe y llama a manifestarse contra las desapariciones. Pero el mensaje no es político, sino sentimental y se transmite a través de la intriga, que es complementaria a los datos políticos.

Volvemos a la cuestión de la consciencia de los personajes mismos. Tengo la impresión de que el problema principal que enfrentan sus personajes no es la consciencia, sino la vida.

Es algo fundamental.

La vida los lleva a sus destinos. Aquí el papel del lector es muy importante, porque en la novela él vive la vida que usted crea. En este sentido, el juego, como en *Rayuela*, es muy experimental. Ahí usted ofrece indicaciones y explicaciones sobre cómo se puede leer la novela, y es una manera de crear el ambiente y la atmósfera. Al no hablar español, desconocemos si este tipo de juego es algo que ya existe en ese idioma. Quisiéramos saber si este aspecto experimental está relacionado con la estructura del idioma español.

Sí, está relacionado con el hecho de que el idioma español tradicional es un idioma heredado de la vieja España, y América Latina lleva en sí, de una generación a otra, todas las ideas que se concentraron en él desde los viejos tiempos, incluyendo las estructuras ya agotadas. La mayoría de los escritores en español, sin saberlo, se están repitiendo a través de la simple reproducción de frases y adjetivos. Por ejemplo, se siguen diciendo cosas como la “Grecia milenaria” o la “India milenaria”, como si las otras civilizaciones no fueran milenarias también. Pero la gente se acostumbró a llamarlas así. Se dice la “Roma inmortal”... ¿pero Babilonia no era inmortal? Estos clisés que dice la gente se convirtieron en un fenómeno empleado por los escritores de forma inconsciente. Este empleo es completamente negativo; tal vez era útil en el pasado y ya no lo es, y hoy estamos viviendo bajo otras circunstancias. Hoy tenemos otra perspectiva y otros objetivos. Por ende, uno de los deberes del escritor es dedicarse a este tipo de experimentos que puedan agitar el idioma un poco, y hacer a la gente sentir este temblor.

Cuando se publicó *Rayuela*, decían que lo que hice fue una exageración porque encontraron dificultades para leerla. Pero *Rayuela* se sigue vendiendo y fue publicada varias veces en varios países latinoamericanos. La gente la lee sin problemas. Lo mismo pasa con la música: al principio, se recibe a una obra vanguardista con silbidos y abucheo, pero la aplauden diez años después.

Un escritor que no experimente con la lengua es un mal escritor. Pero si la experimentación misma se vuelve una totalidad en la escritura, entonces sí es una masturbación. Si no cultivamos los resultados de los varios experimentos como

una riqueza para transmitir y comunicar los contenidos, estamos perdiendo el tiempo.

Si me permite, quiero volver al tema de los “datos”, porque se refirió solo a su aspecto negativo dentro de la literatura. Pero los datos en la literatura son algo fundamental. En las grandes obras literarias de la humanidad se reúne una gran cantidad de datos. Ezra Pound dijo que una obra literaria consiste en reunir una gran cantidad de datos en un número mínimo de palabras. Veamos sus obras, especialmente *La vuelta al día en ochenta mundos*: es un libro lleno de datos en todo el sentido de la palabra, incluyendo fotos, ilustraciones, documentos. Es una manera nueva de presentarlos. Usted dice que le molesta un uso puramente experimental del lenguaje, porque quiere que el lenguaje sea comunicador, que transmita. ¿Pero qué quiere que el lenguaje transmita?

Estoy de acuerdo con vos y estoy convencido de que el objetivo de la literatura, y de la novela en particular, es transmitir. Podemos llamar “datos” a lo que está transmitiendo la literatura pero en este sentido es un término solamente técnico. La diferencia es cómo tratamos estos “datos”, y existe una variedad de maneras. Imaginemos que Homero hubiera escrito algo como “Agamenón descendió a las orillas de Troya y sus defensores se reunieron para defenderla. El príncipe Héctor hizo esto y aquello... y luego Aquiles dijo esto y aquello...”; es decir, que Homero andaba mandando telegramas. Estos serían datos, ¿cierto? Pero, ¿qué sería de estos datos en el contexto de la historia de la humanidad?

Todo lo que leímos ayer en *Le Monde* nos fue transmitido y ya lo hemos digerido. Son datos necesarios, pero no tienen nada que ver con literatura y la estética. Pero los datos de Homero nos fueron transmitidos de forma estética, a través de la poesía; en un lenguaje donde el aspecto estético es fundamental. Los datos no cambiaron, y Troya sigue siendo la misma, pero la *Iliada* toca los sentimientos de los lectores de forma distinta. Así no son meramente datos los que transmiten los sucesos, sino que los mismos sucesos te sacuden. Creo que la literatura consiste en un proceso de transmisión, pero es una transmisión estética. Cuando la literatura está bien escrita, es inmortal y siempre querés volver a ella.

Este deseo no existe para con los datos en *Le Monde*, a pesar de que son muy importantes, salvo en casos muy especiales.

Cuando un escritor declara un cambio en la sociedad, el comportamiento o el lenguaje, no significa que el cambio efectivamente haya sucedido. Sin embargo, el lenguaje de este escritor, poco a poco, se convierte en el lenguaje de la gente, o de gran parte de la gente. En este sentido, declarar un nuevo lenguaje coincide con la vieja idea del papel autosuficiente de la literatura. En este caso, cuando utilizamos un lenguaje literario para descifrar los códigos y símbolos de la literatura misma, estaríamos volviendo al mismo papel, ¿no es cierto? Como si el escritor fuera un profeta, aunque hoy ya no existan los profetas. El escritor en nuestros días usa un estilo literario que se impone en el lenguaje de la gente.

No, las cosas no son así. Lo siento. Veo las cosas de forma más modesta. El escritor hace un esfuerzo para expresarse de una forma que lo convence a él primero; es decir, para encontrar lo que llamamos estilo, una manera propia de expresarse que corresponde a lo que se quiere decir. Cuando era joven tenía buenas ideas, pero cuando las escribía y las releía me encontraba rebelándome contra mí mismo, porque mi lenguaje no era cómodo, ni era lo suficientemente libre. Era seco, fijo y viejo. Cuando volví a leer lo que escribí dejé de ser escritor y me convertí en un lector, pero en un lector duro. Era muy duro conmigo mismo. La lucha del escritor verdadero es cuestionar su lenguaje y desarrollarlo durante años, hasta llegar a aquel día maravilloso en que realice su obra creativa, cuando pueda escribir una cosa, dejarla dormir por dos días, y después de pocas correcciones simples estar frente al texto que buscaba. El lenguaje debe contener inspiración, sueño y visión, que para mí es lo que define al escritor. A partir de ese momento existe un placer enorme. La literatura es un placer enorme y no un sufrimiento, como dicen muchos. No estoy de acuerdo con esto. Yo disfruto mucho cuando escribo, como en el amor. El amor te puede hacer llorar; es un placer enorme, que incluye el sufrimiento. La literatura es un tipo de placer sexual, esto es lo que creo. La literatura es una forma de placer sexual.

Cuando el escritor alcanza un nivel de lenguaje que le permita reflejar todo lo que quiera decir, o casi todo, entonces este placer será transmitido al lector como una experiencia honesta, no falsa. Todos los aspectos experimentales, para mí, son instrumentos para alcanzar este momento maravilloso donde existe un vínculo entre el yo, como autor, y el lector, sin ninguna barrera.

Aquí usted llega al punto más importante: el lenguaje. En sus obras, el lenguaje es el factor más significativo, el central, y al mismo tiempo es el más transparente, simple y ligero. Es una manera de tratar al lenguaje. ¿Qué opina de las otras?

Si así es tu impresión como lector mío, es el resultado de mi labor permanente de desarrollar el lenguaje, de alcanzar la simplicidad omitiendo todo lo que sea superfluo, todo lo que otro escritor podría agregar sin sentir peso. Muchas veces leo libros escritos por jóvenes latinoamericanos, que a veces son libros maravillosos. Pero escriben en un libro lo que podrían expresar en media página, y mejor. Encontrás repeticiones y rodeos en el lenguaje, como si no ejercieran la autocritica de forma suficiente. No tienen conciencia del lenguaje. Meten todo en él y así el lector se encuentra frente a un mensaje ambiguo, cargado de redundancias. El lenguaje no es claro, y revela muy poco.

¿Cuál autor siente que es el más cercano a usted, en su relación con el lenguaje?

En general no me gusta mencionar nombres, y no tengo en mente a uno en específico. Pero para contestar a tu pregunta, te puedo decir que hay muchos autores a quienes amo y admiro. Pienso, por ejemplo, en Gabriel García Márquez y *Cien años de soledad*, a pesar de que su estilo sea muy distinto al mío. Él tampoco deja que una palabra superflua quede flotando en el texto, y ha alcanzado lo que llamo la “economía del lenguaje”. Esto no significa una pobreza en el lenguaje, sino una riqueza enorme.

En la historia de la literatura, cabe mencionar a Gustave Flaubert. Era muy rígido con su lenguaje. Escribió el primer capítulo de *Salambó* cien veces hasta quedar satisfecho. Podemos estar de acuerdo con su estilo, aunque no con su

época. Pero él estaba dispuesto a sacrificarlo todo. Pasó años escribiendo *Madame Bovary* hasta que llegó a ser el libro que conocemos. Al mismo tiempo, encontrás autores que publican una novela cada seis meses. Pueden tener pensamientos, visiones y talento, pero su lenguaje queda nebuloso y distorsionado.

La economía en el lenguaje es muy importante. En este sentido, el escritor argentino Jorge Luis Borges (aunque él y yo, a nivel político, conformamos dos extremos opuestos) nos enseñó a nosotros, a los jóvenes argentinos de los años 1930 y 1940, a economizar el lenguaje. El estilo de Borges es exacto y disciplinado de una forma muy impresionante.

Hablando de Borges, su libro *El Aleph* tiene mucha influencia árabe, especialmente de *Las mil y una noches*.

Dicen que la conocía muy bien...

Quiero saber si *Las mil y una noches* es una obra conocida para ustedes, y qué influencia tuvo sobre usted.

Esta pregunta me gusta. Cuando tenía ocho o nueve años mi madre me regaló una traducción al español de *Las mil y una noches*. Era una edición para niños, donde estaban omitidas las referencias sexuales que luego leí en la traducción completa al inglés.

Era un niño de ocho años que abría un libro así y entraba en el mundo de Sherazade, Simbad, Alí Babá, todo ese mundo mágico. Esa técnica maravillosa, donde un cuento nace de otro cuento, y así sucesivamente, es un proceso muy serio a nivel técnico, y un experimento muy difícil. Ni hablar del mundo de los perfumes y colores, los ambientes que contiene...

Las mil y una noches es una de las primeras obras que ejercieron una gran influencia sobre mí, y puede ser una de las razones que me impulsó hacia la literatura. Después de leerla por primera vez, la volví a leer de inmediato. La volví a leer cada año. Con la imaginación que tenía, como el niño que era. Esos sucesos influyen mucho en la mentalidad de un niño. Después de *Las mil y una noches* descubrí a Omar Jayam a través de traducciones francesas y españolas. A pesar de

que estoy convencido de que esas traducciones están muy lejos del original, Omar Jayam también tuvo mucha influencia sobre mí.

¿Y leyó algo de literatura árabe contemporánea?

No.

¿En qué consiste para usted la contribución del escritor en el proceso revolucionario? En sus obras existe un cierto juego, y este juego tiene un contenido revolucionario expresado de forma muy especial. ¿Nos podría hablar de estas dos dimensiones?

La primera pregunta es la fundamental, porque hablás sobre la contribución del escritor y de lo que comúnmente es conocido como “compromiso”, aunque no me gusta este término. Prefiero “contribución” a “compromiso”. Esta palabra es deficiente y causa muchos malentendidos. De lo contrario a lo que se piensa, para mí esta cuestión es muy simple, y esto lo digo después de haber vivido muchos años indiferente a la política, rechazando todo lo político. Antes vivía en un mundo completamente estético, compuesto por el arte, la música y la literatura, que eran lo único que me interesaba. Creía que el destino de la humanidad era una cosa de políticos. No quería meterme con los políticos. Luego vinieron los años 60, y ya estaba aquí en Francia. Eran los años de la guerra de Argelia, que seguí de cerca. Esa guerra me sacudió y me hizo pensar. Antes había estado en Argentina, donde oí hablar de la guerra en España y de la Segunda Guerra Mundial. Por supuesto, estuve del lado de los buenos, en apoyo a los republicanos en España y a los aliados de la Segunda Guerra.

Pero, ¿qué significa “estar al lado de”? Iba al café y conversaba con mis amigos. Era feliz con mis ideas y nada más. Estaba completamente fuera del círculo de la actividad política. Pero, poco a poco, comencé a darme cuenta de que hay algo contradictorio en ese aislamiento. No me sentía cómodo conmigo mismo y no era feliz. Podía pasar toda la mañana escuchando música, caminando por una galería de arte y luego volver a mi casa para escribir un capítulo de mi novela. Pero sentía el complejo de culpa.

Luego ocurrió la Revolución Cubana, comenzó la lucha en las montañas, y seguí las noticias en la prensa. De repente, un día –nos pasan cosas sin saber bien por qué–, descubrí que esa revolución se había ido convirtiendo en el evento más importante para mí, del que más quería saber. Cada vez que abría un periódico buscaba primero las noticias sobre la Revolución Cubana, y luego las noticias sobre literatura y cultura. La revolución venció y sentí la necesidad de ir a Cuba. No era una cuestión emocional, sino instintiva. Fui muy feliz cuando cayó el dictador.

Las coincidencias a veces hacen cosas lindas. Me invitaron a Cuba porque me eligieron miembro de un comité para otorgar premios literarios. Tomé un avión a Cuba, donde viví por un mes. Estuve con el pueblo, y conocí a Castro. Los cubanos no tenían que hacer ningún esfuerzo para convencerme; solo miraba a mi alrededor. Vi un movimiento revolucionario liberándose de la dictadura y la opresión, haciendo el esfuerzo de seguir su camino a pesar de las dificultades, errores y problemas. Cuando volví a Francia ya era un partidario y defensor de los cubanos y los apoyaba. Me convertí en un compañero y un amigo. Iba a Cuba cada dos años, donde conocí de cerca los momentos alegres y felices de la Revolución.

Les hablo de todo esto porque creo que la Revolución Cubana es el evento que me hizo implicarme con la historia. Desde entonces, cuando el tiempo me lo permite, leo marxismo a nivel básico, porque no conozco mucho. Mientras que puedo hablar horas sobre Marcel Proust, no tengo mucha idea sobre cómo funciona el mecanismo del socialismo. Pero descubrí, para mi sorpresa, que no era algo que me alejaba de la literatura.

No pensaba en los lectores, pero de repente descubrí que a cada cosa que escribo la leen miles y miles de latinoamericanos. En ese momento sentí que tenía una “contribución” –que fue una palabra tuya–, y que tengo que contribuir desde una cierta perspectiva. Así mi contribución emergió espontáneamente. Sentí, de repente, que estaba comprometido, y que el destino de América Latina, desde mi perspectiva, era el socialismo. No me refiero al socialismo importado, sino al que surge desde la naturaleza de cada pueblo, según sus características. Luego comencé a comunicarme y a viajar, y escribí cuentos que eran problemáticos y expresaban cierta rabia.

En esos años la dictadura militar en Argentina se iba intensificando, y escribí la novela *Libro de Manuel*. Desde ese momento las cosas se sucedieron muy rápido y mi contribución tomó un papel más vivo. Me invitaron a participar en el Tribunal Russell como latinoamericano, al mismo tiempo que invitaron a García Márquez. Tuvimos una tarea importante, que era luchar contra Pinochet en Chile y contra las dictaduras en Brasil, Uruguay y Argentina.

Así, durante los últimos diez años, en varios lugares del mundo, intenté explicar a la gente –a través de artículos, dirigiéndome a ellos, participando en reuniones– qué eran las dictaduras en América Latina. También trabajé por la solidaridad, la recaudación de fondos y todo lo necesario para ello. Durante esos años surgió la problemática de los derechos humanos, y de modo especial la violación de los derechos humanos en Chile y Argentina, donde había torturas, desapariciones y asesinatos. Mi manera de contribuir desde mi casa aquí en París fue usar mis armas como escritor.

Mi contribución y compromiso como escritor, bien conocido en América Latina, implica una gran responsabilidad. Cuando escribo un cuento o una novela, me permito ejercer todas las libertades que me complacen a mí y a los lectores. Sin embargo, cuando me siento frente a la máquina de escribir y pienso en escribir sobre los derechos humanos y en contra de la dictadura, entonces debo pensar bien en cada palabra, y el compromiso se vuelve una acción exacta e incluso técnica.

Vos sabés que en la izquierda los políticos tienen la tendencia a considerar el “compromiso” como si el escritor solo debiera escribir sobre asuntos relacionados con la revolución. En este caso yo soy completamente impotente, porque soy un ser estético que escribe cuentos y novelas, y nadie me puede imponer algún tema o sentido.

Llegué por mí mismo a ciertas convicciones que coinciden con el socialismo, pero partiendo del hecho de que veo las cosas como un escritor. Es decir, yo separo bien entre la actividad creativa y estética, donde escribo en completa libertad sin noción de contribución y compromiso, y lo que hago de forma paralela en congresos y encuentros con la prensa donde mi contribución política es del 100 por ciento.

Estoy insistiendo en esto porque antes me acusaron de ser un *playboy* por no concentrarme en la actividad revolucionaria. Yo no conozco ni un escritor al que se pueda definir bajo esos términos, que se dedique en un 100 por ciento a la actividad revolucionaria. No conozco a nadie en América Latina. Los escritores de América Latina que no ejercen la política son escritores miserables, o son periodistas que creen ser escritores.

Habla de una conciencia casi absoluta. ¿Cuál es el papel de Freud en la literatura?

Tiene un papel muy significativo. Vos sabés que gran parte de mis cuentos son el producto de sueños y pesadillas. Esas escenas trazaron, en la vigilia, a mis cuentos. Por ejemplo, en el primer libro que publiqué cuando me iba de Argentina, hay un cuento –que tuvo mucho éxito– cuyo título es “Casa tomada”. Es una historia sobre dos hermanos que viven juntos en una casa. Un día escucharon un ruido desde el cuarto contiguo. Cerraron la puerta y se fueron a vivir al otro lado de la casa y se acostumbraron a vivir ahí, sin explicación alguna. Poco a poco fueron expulsados (es un cuento de cuatro páginas). Este ruido que entró en la casa iba creciendo hasta que la ocupó toda, y los hermanos se quedaron afuera. Este cuento es, de hecho, un sueño que tenía, una pesadilla. Como suele pasar en mi caso con las pesadillas, al principio siento miedo sin saber bien lo que está pasando. ¿Era un monstruo? Hay algo que no podemos nombrar. Tuve esta pesadilla y cuando me desperté la escribí de inmediato. Esta es mi respuesta, y estoy seguro de que Freud tiene algo que decir sobre esto.

Yo no lo veo así. Aquí también está hablando desde la conciencia. Se despierta de un sueño, luego lo analiza. Pero esto no tiene nada que ver con Freud, a pesar de la relación aparente con el sueño. Hace poco hablaba de un personaje que al principio odiaba, pero sin saber cómo, descubrió que lo amaba y que era una persona maravillosa. Aquí usted sí está más cerca de Freud. Ese lapso de tiempo en la escritura, un lapso del que usted fue consciente, forma una brecha en la conciencia, que en el ámbito del arte llamamos freudiana. Es el momento más oscuro y ambiguo.

He formado una idea muy flexible acerca de cómo la conciencia pasa a ser inconsciencia o preconciencia. Vos sabés cómo –aunque muchos no lo crean, pero es verdad– el 90 por ciento de mis cuentos no fueron escritos por mí. En el caso anterior, yo tenía una pesadilla y luego la escribí. Pero existen otros casos, en los que estoy caminando por la calle, o sentado en un café, y lo que me viene de repente a la mente no es del todo un cuento, sino más bien una situación primaria: un hombre, una mujer o un perro se introducen en mi mente. Veo todo delante de mí. Tengo una relación muy fuerte con las imágenes, y te digo, no entiendo este tipo de situaciones donde, de repente, aparece una pantalla en tu mente y todo se está moviendo en ella.

Tengo un cuento, cuyo nombre es “Las armas secretas”. Recuerdo que caminaba por la plaza Saint-Sulpice y entré en un café pequeño, y de ahí miraba hacia el tercer piso del edificio de en frente. No había nadie en la ventana, pero de repente imaginé una habitación donde había una joven muy hermosa, y entraba otro joven. Él la ama y ella lo ama. El joven viene para acostarse con ella por primera vez, y ella está de acuerdo. En este momento, veo que, de repente, la joven siente miedo, y lo rechaza. Él no entiende lo que pasa.

Cuando volví a casa, comencé a escribir ese cuento. Si lo lees con cuidado al principio, notas que el cuento está titubeando. Es que mientras lo escribía, buscaba constantemente cómo abordarlo. Las frases cayeron una tras otra hasta convertirse en un cuento lleno de sufrimiento. Lo extraño es que al principio aparece la palabra “escopeta”, pero se menciona así de paso, como una metáfora y no como parte del cuento. Seguía escribiendo y los personajes se desarrollaron (es un cuento de diez páginas que escribí en dos días), y me olvidé completamente de cómo había empezado. Al final, uno de los personajes se muere por una escopeta. Cuando escribí el final, no imaginaba, ni sabía, que en la tercera página me había referido a la escopeta. Por eso, cuando volví a leer el cuento para corregirlo, sentí miedo. Me pregunté cómo es posible que se me olvidara lo de la escopeta, que solo era algo secundario, y al final se convirtió en principal. Me decía, entonces, que no soy yo el autor de este cuento, que hay otra persona que me lo dictó. El cuento solo pasó por mí.

¿Y la novela?

Es algo diferente. En la novela hay momentos en que me siento muy emocionado. Con el final de *Rayuela* sufría mucho. Trabajaba todas las noches... Una novela normalmente es un...

¿... proyecto?

Sí, un borrador o un proyecto...

¿Por eso prefiere el cuento?

Creo que sí. Los cuentos para mí son más espontáneos. Me vienen de forma completamente espontánea.

¿Pero cuando escribe una novela, primero prepara un borrador largo antes de comenzar a escribir?

No, no. También en este caso puedo generalizar. Cuando escribí *Libro de Manuel* los personajes eran ambiguos, pero a partir del tercer capítulo comencé a ver más claramente cómo se iría desarrollando, sin saber exactamente cuál iba a ser el final. Dicen que Émile Zola preparaba borradores en forma de tarjetas, y las tenía todas extendidas en su escritorio mientras escribía. Yo no soy capaz de hacer algo así. Yo dejo a las cosas decidir por sí mismas.

Queremos hablar con usted sobre un asunto importante del que no hablamos, el exilio. Desde su experiencia personal: ¿Qué son el exilio, su potencia y su mito?

Te puedo decir que el exilio es como una maleta grande, porque tiene una variedad de formas. Algunos dicen que son exiliados sin serlo. Por ejemplo, toda la derecha en América Latina, por razones políticas, ya me consideraba como exiliado desde hace 20 o 25 años. Ellos ven el exilio con desprecio, y así pensaban descalificar lo que escribía sobre América Latina durante esos años. Querían batallar conmigo, calificándome como “exiliado”, otorgando un sentido negativo a la palabra. No la entienden bien, pero eso no importa.

Está el caso de Rimbaud. Rimbaud decidió irse, y se fue. De la misma manera, yo decidí irme de Argentina. Cualquiera persona puede hacer lo que yo hice, y dejar su país. Pero, ¿podemos llamar a esas personas exiliados, mientras hay gente que es violentamente expulsada de su país por los aparatos de la opresión? No creo que haya comparación. Sería mejor agregar el adjetivo “voluntario” a la situación de Rimbaud, y también a la mía (pero me refiero a mi situación hasta hace siete años; pues ya son siete años desde que no puedo volver a Argentina).

La palabra “exiliado”, para mí, tiene una dimensión forzada, y es el exiliado quien decide si lo es o no. Esto es lo principal. Así que todos aquellos que están exiliados por su propia voluntad, preferencia o humor no son exiliados. Es gente que se fue de su país. Si fuera así, entonces todos lo que se van de sus países serían exiliados.

Entonces es cuestión del tipo de régimen que existe, las autoridades y las presiones ejercidas al individuo que lo obligan a dejar su país. Usted habla de las autoridades políticas, pero también pueden ser las autoridades económicas o sociales las que obliguen al individuo a dejar su país.

Sí, es cierto. Es por eso que la palabra “exiliado” es como una maleta. Hay una variedad de justificaciones. Pero creo que aquí me están preguntando sobre el exilio político, sobre los que fueron exiliados por razones que tienen que ver con la opresión y el poder; que se refieren al hecho de que existen 700 mil argentinos por el mundo porque los van a matar si vuelven al país. Ellos son exiliados.

Sí, junto con la experiencia de vivir sin una patria...

Pues sí, este es el resultado directo del exilio. Lo que decís ahora es importante. Durante los últimos años hemos discutido, junto con mis amigos chilenos, uruguayos y argentinos, sobre el exilio, para ver si no sería mejor redefinir nuestra posición como exiliados a través de la autocrítica. Lo que pasa en países como Chile y Argentina, cuando las dictaduras llegan al poder y obligan a la gente a dejar su país y volverse exiliados, es que estas dictaduras están jugando un juego muy específico y claro. Las dictaduras creen que estos expulsados no van a encontrar

trabajo, ni dinero, y su situación se va a deteriorar, sean artistas o personas normales; que por razones económicas, van a dejar de escribir y producir en cuestión de tres años, en el mejor de los casos; que al final, van a caer. Con este juego, las dictaduras quieren destruir a la persona, porque por varias razones no han podido matarla, o porque esa persona se escapó. El exilio es una suerte de asesinato lento. De ahí viene la pregunta: ¿cuál es nuestro deber, nuestra posición? Tenemos que darle vuelta a esta situación, para que las dictaduras sepan que no lograrán exiliarnos. Ahora estamos convirtiendo nuestro exilio en algo positivo, y seguiremos luchando desde afuera con todo lo que no podemos hacer desde adentro.

En este sentido, usted es un exiliado político ahora.

Sí, ahora sí. Hay dos situaciones: la primera es la de antes, cuando no me sentía exiliado, porque volvía a Argentina cuando me daba la gana. Nunca llamaría a esa situación “exilio”. Ahora sé que si vuelvo no van a poder hacer algo en contra mía, porque soy una persona muy conocida, y para ellos sería un escándalo a nivel internacional. Pero no soy tonto como para decidir volver ahora, porque los “accidentes”, cuando ocurren, ocurren muy rápido. Por eso yo me considero ahora como exiliado, mientras los militares estén gobernando el país. Esta es la segunda situación.

Pero insisto en el aspecto positivo del exilio, que es el que mencioné hace poco. Normalmente, cuando pensamos en el exilio, pensamos en una situación negativa... que el exiliado es el abandonado, que está sufriendo. Hay algo de verdad en esto. También existe el exilio interno. Hay 700.000 exiliados argentinos afuera, pero hay un pueblo entero que vive en el exilio adentro. Es un pueblo que no tiene el derecho a expresarse, cuya vida está amenazada y vive un ritual de terror y cautela. Ellos son los exilados de adentro, desde un punto de vista político.

*

Una última y pequeña pregunta: ¿Cuál es su relación con la Revolución Palestina?

Como es una pregunta pequeña, mi respuesta será pequeña, pero llena de verdad. Vos me preguntás por mi relación con la Revolución Palestina, y te digo que es una relación de solidaridad, simpatía y amor. Apoyo a su causa desde lo más profundo de mi ser.