

DAVID SANCHEZ JULIAO

“Eso es como todo en la Vida”

Fanny de Himmelstern*

Mariluz Restrepo de Guzmán **

— *¿Cómo recupera la literatura la comunicación entre la gente y cómo puede la literatura ser comunicación sobre nuestra identidad?*

Yo diría que en términos de nuestra propia incomunicación, de nuestro gran silencio histórico, en Colombia y, especialmente en el Caribe, la literatura tiene mucho que recuperar para comunicar. El escritor ha venido, sobre todo en los últimos tiempos (en Colombia, en América Latina y especialmente en el Caribe), intentando recuperar la palabra callada de los que no pueden hablar y servir él de medio de comunicación no solo entre esos sectores y otros sectores, sino entre los sectores mismos; es decir, de jugar un papel de catalizador. Yo creo que nuestra cultura analfabeta latinoamericana, que no por analfabeta es menos cultura, se ha venido apoyando en la literatura para comunicarse. El gran problema de los escritores (y el gran problema mío particularmente desde hace diez años) ha sido el cómo devolver a estos sectores, con altos niveles de analfabetismo, el producto recuperado. Se plantea un problema de comunicación porque la familiaridad con la letra impresa de los sectores populares es casi nula por el analfabetismo funcional del país, el desamor por la lectura de que padecemos, la falta de há-

* Comunicadora Social Periodista de la Universidad Javeriana. Directora del Enfoque de Comunicación Organizacional, de la Facultad de Comunicación, Universidad Javeriana.

** Comunicadora Social de la Universidad Javeriana. Directora del Departamento de Comunicación y profesora del área de Teorías de la Comunicación de la Facultad de Comunicación, Universidad Javeriana.

bito por la lectura de que adolecemos, el poco impulso de los organismos destinados a crear en la gente la conciencia de la necesidad de la lectura, la poca difusión que ellos le dan a la letra impresa.

Los sectores intelectuales elitistas del país defienden la letra impresa y la fundamentan en algo que es apenas justo: ni la televisión, ni la videogradora, ni la grabadora de casete, ni el disco-video, ni ninguno de estos implementos que pudieran reemplazar a la letra impresa en la transmisión del mensaje literario pueden archivarse, guardarse, retorcerse, subrayarse, prestarse para volver a ellos con la ternura con que se vuelve al libro que leímos hace 10 años; no podemos encontrarnos en él, con el propio subrayado, no podemos detenernos en el análisis de la coma, de la construcción, de la sintaxis, de la puntuación en general; de tal manera que el libro, como área de comunicación seguirá siendo toda la vida lo fundamental.

Pero nos enfrentamos con el problema de que el libro es una herramienta tecnológica (en el mejor de los sentidos) que el común de la gente no puede manejar. No hacemos la apología del subdesarrollo o del analfabetismo los que pensamos así, pero sí creo que es el momento para intentar declarar un estado de emergencia alfabética en estos países y presentar una alternativa o por lo menos llamar la atención sobre la urgencia de experimentar en torno a la devolución de lo que es recuperable. Para mí, como escritor, que he incursionado en tentativas soluciones, me sigue preocupando muchísimo el que los escritores colombianos sigamos dedicando las 8 horas diarias de todos los días, semanas, meses de 2 a 3 años para producir un libro que van a leer poquísimas personas. Las ediciones en nuestro país siguen siendo de 2.000 a 3.000 ejemplares, en el mejor de los casos 5.000; son libros que, según la moda, son comprados y regalados pero no leídos. Nos sigue preocupando el hecho de que no estamos llegando a la gente, de que no se está comentando lo que estamos haciendo y más grave, no está surtiendo efecto; no está sirviendo la literatura ni siquiera para lo que decía Bertold Brecht cuando decía que "la función del arte siempre ha sido la de divertir", pero no estamos ni siquiera divirtiendo.

Considero que existe una relación profunda entre literatura y comunicación y que el escritor es ante todo un comunicador que decide escribir y acoge la literatura como medio para expresarse, como manera de ser testigo de su época, como manera de conciliarse con el mundo y de trascenderse él mismo como persona. Sigue siendo el libro, y la literatura como género, el medio para expresar. En ese sentido los libretos de radio y televisión y toda esta literatura sub-valorada y la que ha sido llamada sub-literatura merece ser tenida en cuenta.

- *Cuando uno piensa en literatura se piensa en esa "musa" de la inspiración. Sin embargo literatura como la suya tiene que ver mucho con la realidad, con la cotidianidad. Metodológicamente, cómo da usted este paso entre la investigación; lo que puede ser científico, aburrido, para convertirse luego en una forma literaria y luego, devolverlo a través de casetes, por ejemplo?*

Para este trabajo mío, en este tipo de literatura (que yo todavía no sé si será literatura) utilizo un método que podría llamarse: inspiración - investigación, es decir, no existe una musa, como creían los románticos, que baja del cielo y lo sienta a uno frente a la máquina de escribir. La literatura, alguien lo dijo, y ya es una frase gastada, "es 10^o/o de inspiración y un 90^o/o de transpiración"; o como en alguna oportunidad dijo Fuentes, "la literatura es muy poco de cabeza y mucho de culo", en el sentido de que hay que estar mucho tiempo sentado corrigiendo y puliendo. Hemingway tuvo una frase similar que dice: "la literatura es como los buitres, llega a los procesos cuando ya todo huele a mierda". Es el recuerdo de los procesos consumados que ya ameritan ser contados. Ahí es cuando llega el escritor.

En el caso concreto mío hay cuatro o cinco producciones de este orden a las cuales todas estas frases pueden ser aplicadas. Mi libro "Historias de Raca Mandraca" que es una serie de testimonios sobre la lucha agraria en Córdoba cuando el auge de los usuarios campesinos en el año 70 a 73; los cuentos-testimonios: "El Pachanga", "El Flechas" y "Abraham Al Humor" muy difundidos, son narraciones e historias a las que el escritor llegó cuando ya estuvieron hechas y consumadas y a las que había que rescatar en un momento determinado y re-inventar. Entonces el único momento de inspiración que tiene el escritor durante la elaboración de toda la obra está localizado en el momento en que él decide abordar el tema; es decir, uno se inspira por el tema; este es un buen tema, allí está la inspiración y allí acaba. De ahí para adelante todo es trabajo, es la llegada al terreno, la búsqueda de información para lo cual, en mi caso, la simpatía personal juega un papel fundamental, el humor juega un papel fundamental en el sentido de que le permite a uno la empatía y el ganarse la confianza de los "objetos de investigación". La convivencia con la gente, la aprehensión del lenguaje para intentar encontrar un balance entre lo que se narra y la manera como se narra, luego el diseño general de la obra, y lo que llamo yo la primera versión; hay obras en las que he tenido que hacer tres, cuatro, cinco o seis versiones.

- *¿Para tomar el testimonio qué hace?*

Para esto he usado la libreta de notas, la grabadora oculta o sobre la mesa y la memoria: basta, muchas veces, con unos signos en la libreta para recordar lo que dijeron, las palabras, entonaciones . . .

- *¿Cuál fue la reacción de los campesinos a los que usted abordó para los "Cuentos de Raca Mandraca" cuando escucharon "su versión"?*

En este caso se puede realizar ese experimento pero en otros casos es imposible hacerlo porque uno está reinventando un personaje a partir de una frase o de un encuentro casual. Es difícil volver a encontrarlo o presentarle a "él mismo reinventado" porque seguramente va a decir que no está de acuerdo y que ese no es él. Ustedes le preguntan al camionero que yo encontré en Lorica (bueno, ya murió, pero le hubieran preguntado) que si El Pachanga era él, hubiera dicho que no. Hubo un momento en que él se convirtió en el atractivo turístico y entonces sí decía que todo lo había hecho él.

En el caso de "Historias de Raca Mandraca" se pudo hacer el experimento porque se estaba trabajando con una organización. En esa época, (1970) con Orlando Fals Borda, Enrique Santos Calderón, José Vicente Cataaé, Sebastián Arias, Augusto Libreros y otras personas hacíamos parte de una Fundación que se llamaba la Rosca de Investigación y Acción Social. Inspirado en la metodología de Fals Borda de Investigación-acción-participación fui al campo, y como parte del equipo de apoyo en educación y en comunicación de la Asociación de Usuarios Campesinos de Córdoba-Línea Sincelajo, me comprometí a hacer este trabajo. Grabé los testimonios de estas tres historias, hice una edición magnetofónica en cinta profesional con mil voces y mil estilos. Esta edición fue desgrabada por un asistente y yo retomé la narración sobre el papel e imprimí la unidad de estilo, de tiempo . . . Volví a los Comités de Chuchurubí, Arroyón y Corinto donde se habían llevado a cabo las historias que narraba y las confronté. Ellos me corrigieron (desde luego) fechas, datos, ubicación, índice de tenencia de tierra, algunas anotaciones sobre la veracidad de ciertos hechos . . . ellos sabían qué estábamos haciendo, pudieron haber dicho que se estaba haciendo "una cosa poética" sobre lo que habían sido sus luchas. Pero ellos entendían exactamente qué era . . . sonaba bonito, narraba muy bien las angustias y sus aventuras sobre lo que había acontecido. Significaba entonces, reunirse con un comité, con conciencia de organización, que entendía la importancia de que comunicar sus sufrimientos y la represión de que habían sido objeto, por eso le prestaron toda la atención; son la vanguardia campesina.

- *¿Y cómo ha conjugado la "inspiración" con la investigación en otros casos?*

Me gustaría contar algo parecido en torno a otra de las historias para que vean cómo resulta ya imposible la confrontación:

En 1975 una periodista en Montería me entrevistó para una revista y luego yo la llevé al aeropuerto. El carro en que íbamos pinchó y tuvimos que to-

mar un taxi —que en Montería es un jeep— pasamos la maleta y subimos; un negro de unos 32 años iba manejando y conversamos. Ese carro como a las cuatrocientas cuerdas también sufrió un pinchazo; la periodista y yo no reímos, tuvimos que tomar otro taxi y cuando íbamos en el nuevo jeep el chofer, que ya no era negro, dijo:

- “Oiga y a usted lo traía El Flechas”
- Respondí: “¿Cómo así?”
- Sí, es que a ese ‘man’ el que lo traía a usted le dicen “El Flechas” porque ese tipo fue boxeador y aquí en el “Estadio 18 de Junio” se puso a boxear una noche y en el momento en que la trompada en la cara lo tumbó a la lona se fue la luz y el ‘réferi’ empezó a contar . . . 1, 2, 3 . . . cuando iba por 8, llegó la luz y cuál sería la sorpresa de todos al encontrar la lona vacía porque el ‘man’ ese como que le tuvo miedo al otro y se fue a su casa”.

Eso fue todo. A mí es anécdota me cayó como balde de agua fría, me hizo estremecer, pensar en la pesadumbre, en la tristeza de la derrota del tipo que aspiró a ser todo y no pudo ser nada y tuvo que abandonar el estadio en la vergüenza de la oscuridad porque no fue capaz, desde la lona de dar la cara, no al público, sino a la vida, a su futuro, a sus aspiraciones.

Ese es el personaje, de mi libro y ese fue todo el contacto que tuve con él. El no sabe que me inspiró, tal ni siquiera sabe que yo estuve unas cuerdas andando en su carro.

En la obra “El Flechas”, el individuo dice que acaba como chofer de plaza y fue eso lo que ví en ese señor. De ahí para adelante todo lo demás no vino por añadidura sino por necesidad. Me dediqué a investigar: pensé que esa anécdota definía lo que es la frustración, no sólo del boxeador, sino de cualquiera de nosotros que somos estrellas que pueden apagarse en un momento determinado; es decir, si uno no llega a escribir la gran novela a que aspira, le tocará a uno abandonar la lona cuando se vaya la luz, como escritor; pero lo mismo le puede pasar al político, al comunicador, al abogado, al obrero . . . Para mí aquello era como la definición de la frustración y decidí encarnar ese problema —que es universal— en un boxeador de mi pueblo. De ahí para adelante me dediqué a ir a todas las peleas de boxeo, volé a todas las ciudades posibles, fuí a gimnasios, y hablé con los boxeadores, grabé . . . Entonces todo lo demás en “El Flechas” no es de “El Flechas”, es de otros miles de boxeadores y personas que aportaron mucho. Como estos personajes utilizan este lenguaje lumpenesco o bacán con sus amigos músicos, boxeadores, vagos, proxenetas . . . y uno les lee esto a los ami-

gos y ellos le agregan cosas, anécdotas, se va puliendo el cuento hasta que cuando uno cree que está listo, se ensaya mil veces hasta que sale.

Es vital en todo esto el momento y el ánimo para grabar, es como los músicos . . . Yehudi Menuhin o Alfredo Gutiérrez necesitan un estado de ánimo especial para grabar.

- *¿Cuando usted escribe estos cuentos los escribe pensando en que van a ser hablados, con algunos matices para ser oídos?*

Con algunos matices no; con todos los matices; absolutamente todos.

¿Cómo se dá eso?

Todo el proceso se ha dado en función de las horas de grabación, de ese instante, para que estos discos y casetes se hayan convertido en lo que llaman las casas grabadoras: discos de catálogos que se parecen más a Beethoven que a los Zuleta; es decir, no venden un efluvio, una erupción de 200.000 discos de los cuales todos se olvidan a los dos meses, sino que son adquiridos a cuenta gotas pero a un ritmo parejo durante muchos años. Hemos buscado que ese momento de la entrega de la grabación sea el mejor de la obra.

Ese momento ha sido buscado desde la concepción. Estos cuentos fueron concebidos y escritos para ser grabados. Al ser incluídos en antologías, en recopilaciones de obras mías, no son literatura; serán literatura allá, sonando, pero escritos no vale la pena leerlos. No "sabe" igual . . . no tiene el condimento de la voz, no tiene el manejo de la guturalidad, el grito, las distintas acepciones que puede tener la palabra de acuerdo con la entonación.

Aquí es la misma persona quien investiga, escribe y graba y aquí se conjugan muchas cosas, todo es para ejercer la literatura.

- *De cierta forma esto de crear para ser oído es responder a la gente iletrada o analfabeta. Pero también creo que el contenido de esta literatura es de tradición oral, es memoria colectiva que se convierte en cuento colectivo, ¿es así?*

Hay mucho de eso. Si yo hubiera sido un ser urbano desde el principio, no hubiera podido producir esto. Soy de origen marcadamente rural e innegable, hay en toda esta obra una exaltación de la provincia en un país en donde todo el mundo niega que es de los pueblos. Por ejemplo no hay un cundinamarqués que no sea de Bogotá . . . O el primer antioqueño que sea de Titiribí o de Yolombó . . . todos nacieron en la Plaza de Berrío. Hay toda una exaltación de ese mundo. Yo tenía una abuela que me contaba cuentos, la mamá que todavía me cuenta cuentos, es una gran narradora oral y me los cuenta por teléfono. Mi padre era un gran narrador y en general el

pueblo, toda la comunidad . . . Mi familia vive en Lórica en una calle denominada Calle 13 en la nomenclatura, porque en el pueblo se llama 'Boca-grande' y no precisamente porque tenga lago ó un Hotel Hilton sino porque vive la gente más chismosa del pueblo. Todo ese ejercicio de la oralidad tradicional se refleja en el ánimo y en la intención del autor y desde luego está allí vivo y latente . . . está Africa viva, Andalucía muy viva, indiscutiblemente, la cultura. Sinú esa cuarta porción étnica que no nos hace a los Sinuanos triétnicos, sino tetraétnicos, que es la árabe. Sangre que de por sí ya estaba presente en todo nuestro acervo andaluz, pero que nuevamente viene y se convierte, no en una sub-cultura como es en el resto del país, sino en parte integral y fundamental de la propia cultura de estos pueblos donde la clase dirigente, en este momento, está conformada por gente de ésta sangre que bien podría haber nacido en el Líbano y que tiene cuatro, cinco, seis u ocho apellidos todos libaneses porque se han casado libaneses con libaneses, todos entre sí. Como dice Abraham Al Humor acertadamente "solo tienen de sangre colombiana lo que han comido en morcilla".

En mi caso, a todo esto se suma mi origen sefardita, de los portugueses-judíos-marranos que llegaron a las islas de Curazao y Bonaire y allí a Sabana Larga, Atlántico, con todo ese bagaje. Ascendencia judía-sefardita y caribe. Además hay familia antioqueña.

Así que yo he escuchado versiones del mismo cuento en papiamento, antioqueño, caribe . . . queda uno permeado y puede darle a la tradición oral el valor que se merece.

— *Usted es sociólogo, comunicador, periodista . . . ¿Por qué optó por ser escritor?*

Yo opté por la literatura desde los 20 años en la Universidad y estudié lo que se estudiaba en este país cuando se tiene inclinaciones humanísticas: Derecho, para encontrar algún sedimento de humanismo y para dar contentillo a la familia. En esa época, siendo hijo de un padre de pequeña burguesía provinciana, me quedaba difícil ser escritor. Cuando me incliné por la Sociología, tomé las cátedras y lecturas como herramientas de apoyo para el trabajo de la literatura y creo que ha servido mucho.

— *¿Paralelo al trabajo literario ha habido trabajo de campo sociológico o antropológico? Las investigaciones hechas para la literatura se han convertido en otro tipo de actividad no literaria?*

Yo trabajo mucho en Educación Popular con varios centros en el país y en el exterior. Ultimamente he estado trabajando con organismos y centros de investigación y de promoción social y con universitarios en el área de la ideología y cultura.

— *¿Cómo entiende lo popular?*

Antes de empezar a responder qué es lo popular, habría que aclarar que no todo lo popular es bueno y que el resultado final de lo que es cultural e ideológicamente el pueblo, la gente, es a su vez producto de todo un manejo superestructural para dilatar el imperio de la infra-estructura. Así que yo soy de las personas que aún cuando se han dedicado a hacer este tipo de trabajo no tiene de ninguna manera una visión piadosa del pueblo. Considero que somos un pueblo maleable, dependiente, penetrado, que no sabemos lo que nos gusta y disgusta, al que se nos ha distorsionado mental, ideológica, cultural y sexualmente y creo que en esto los medios de comunicación y la manera como estos se manejan tiene gran parte de culpa y en este sentido la culpa la tiene el Estado.

— *¿Cómo influyen los medios en lo popular, cómo relaciona lo masivo con lo popular?*

Yo no hablaría de lo masivo, no creo en lo masivo, creo en una sociedad estructurada y de clases y cuando hablo de lo popular me refiero a lo raizal, a lo autóctono, a lo auténtico, a lo que queda de lo que hubiéramos podido ser sin ese manejo del cual, en última instancia, es culpable el Estado y cuya herramienta son los medios de comunicación en manos de los particulares con intereses exclusivamente privados.

— *De hecho hay una cultura de masas, hay una industria cultural que tiende a ser masiva cuando por ejemplo se pasa una obra por televisión donde fácilmente el país entero la podría ver y hay unos intereses de base en esa industria, pero que se entrecruzan con lo popular . . .*

Indiscutiblemente hay un entre-cruce, hay una penetración, no de la cultura masiva, sino del producto cultural masivo, de lo que intenta ser un producto cultural masivo en lo auténticamente popular, raizal, en lo no contaminado. Y dada esa penetración es por lo que lo popular nunca es auténtico, porque muchas veces ese producto masivo se nutre de lo popular y lo raizal distorsionándolo para entregarlo distorsionado.

— *Pero no será que la interpretación que el pueblo hace de esos productos masivos, —que pudiera tener una intención— precisamente se enriquecen y se reproducen de otra forma distinta porque el pueblo mismo (esa cultura no académica pero muy válida) revisa y re-usa elementos de la cultura académica de manera diferente a como uno cree?*

Esto nos interesa porque observamos en la educación popular cómo la gente mira, retoma, interpreta y reproduce fenómenos que de pronto no tienen nada que ver con la intención educativa propuesta inicialmente.

Esto está tan manejado . . . Todas estas verdades están tan manoseadas que se convierten en cháchara y retórica. Como decía Ortega en una oportunidad, "tendríamos que limpiarle el lastre a la palabra porque empieza a perder el significado real".

El trabajo de animador de animadores o de animador de procesos mediante la aplicación de la metodología de la recuperación crítica y la devolución sistemática se vincula al quehacer literario, y en mi caso concreto, he tenido muy claro que ante el impacto de los medios de comunicación de masas y la fragilidad de la memoria popular, la incursión de ciertos sectores populares en la vida moderna hace que algunos valores culturales, sobre todo en términos de narrativa oral tradicional, se hagan dignos de rescate. El escritor llega y se apropia como escritor del cuento o de la historia, la trae a su apartado sitio de trabajo, la elabora, la re-elabora e intenta devolverla sistemáticamente en forma que permita a la gente, al mismo tiempo, ver el bosque y ver los árboles.

Creo que al reapropiarse de la gente de sus propias narraciones e historias se convierte no en un agente sino en ente dialéctico, crece interiormente asumiendo la realidad en nuevos niveles de entendimiento y de interpretación. En este sentido, este proceso literario es un proceso educacional no académico, pero sí dentro de los marcos de la llamada educación permanente.

— *Después de la producción de los cuento-casetes ha habido investigaciones de cómo otros grupos humanos han interpretado, sentido y "leído" estos cuentos?*

No se ha hecho una investigación formal. Sería interesante conseguir que un grupo de personas se diera a la tarea de ver qué sucede con todo esto, qué se ganó . . . No se ha hecho esta investigación porque hay mucho desdén en la academia de este país por este tipo de fenómenos, no hay interés.

— *Pasando a la producción de su novela "Pero sigo siendo el rey", hay algo interesante: anterior a esta novela, la mayor parte de sus escritos han sido regionalistas . . . y ahora aparece una inquietud por una música popular de otro país: México, y por otra parte qué quería usted expresar alrededor del machismo con relación a esa música, al cancionero mexicano?*

Tienes razón. Enumerando rápidamente el orden de la producción: 1974, colección de doce cuentos titulados "Por qué me llevas al hospital en canoa Papá", sobre problemas de la tierra en Córdoba. Luego "Historias de Raca Mandraca", testimonios directos y concretos recuperados. Luego unas fábulas muy terrígenas en un proceso de recuperación del fabulario popular

sinuano, publicadas bajo el título "El Arca de Noé". Un año después, se publica la novela "Cachaco Paloma y Gato" sobre el contrabando en esa área. Luego otra colección de cuentos que se titula "Nadie es profeta en Lorica". A la par con este fenómeno se venía trabajando "El Pachanga", "El Flechas", "Abraham Al Humor" y "Pedrito, El Soñador". Se trabajaron cuatro cuento-casetes, que por la manera como fueron concebidos para ser transmitidos, alcanzaron enormes índices de popularidad. Fueron llevados al teatro y al café-concierto durante largas temporadas. En 1979 hago un alto. Luego quise insistir en la novela mirando siempre las manifestaciones populares y me propuse la tarea de plantear una trilogía de novelas sobre la música popular y el machismo; sobre la manera como la música popular expresa la supremacía que intenta ejercer el hombre sobre la mujer en este continente.

Oyendo música, leyendo e investigando, observando me doy cuenta que podríamos encontrar expresados en la música en la América cuatro maneras diferentes de expresar la misma actitud de supremacía del hombre sobre la mujer o del hombre sobre el mundo, o del hombre sobre los demás.

La primera podría ser la del machismo mexicano en donde el machismo no es como en el Caribe pene-céntrico, sino que podría ser homo-céntrico: es el hombre la estrella principal de toda constelación, es el hombre quien se ratifica como tal frente a la comunidad y a la sociedad, sin usar para ello la mujer, tan clara y expresamente como se usa en el Caribe. Mientras en el Caribe para ser hombre es importante tener muchas mujeres y con esas mujeres muchos hijos y de esos hijos muchos hijos hombres y se es más hombre en la medida en que más efectivamente se use el órgano sexual masculino y mientras más prole se engendre. Para el mexicano esto parece ser menos importante que afianzarse en su masculinidad y hombría mediante su ratificación frente al universo, frente al mundo y en relación con el otro hombre. La agresión es más contra el hombre que contra la mujer. No es importante para el charro mexicano tener muchas mujeres y muchos hijos porque el charro normalmente es soltero y no quiere tener hijos, tiene su flor, y puede haber tenido muchas flores, pero nunca piensa en la prole, en la patriarcalidad que la posesión de todas esas flores le puede otorgar.

En el Caribe la patriarcalidad sí es importante. Somos mucho más tribales, se me antoja que eso es africano . . . como también puede ser andaluz un poco, pero al mismo tiempo oriental . . .

Entre el norteamericano del sur y el andino carrilero, entre Kenny Rogers y Alci Acosta o por Mel Hagert y Julio Jaramillo por ejemplo, la diferencia fundamental es que Kenny Rogers es hombre en la medida en que defiende las instituciones. Es un machismo institucional. Nunca, como oyendo "Country Music", he oído tanta exaltación de todos los valores del 'statu-quo' como en ese género musical. Es el único que compone canciones a la familia, a la patria. Es un machismo institucional cuyo paradigma es el presidente actual de los Estados Unidos; y la manera de ejercerse como hombre es desafiar al que no sea como él.

Aquí en el sur, de Quito para abajo, un poco del gran Caldas. Para estos camioneros que oyen música por la noche, parece ser que el problema fundamental es la incapacidad a que los somete el sistema para establecer relaciones amorosas inter-classes y la poca movilidad social que tienen. No hay oportunidad: tú eres lo que naces siendo. Entonces, el "chuya quiteño" o el plebeyo nunca pueden aspirar a la "limeña que tiene alma de tradición" porque ella siempre es para "el caballero de fina estampa, caballero". Parece que todas estas canciones proponen el tema de que la dama de alcurnia no pone sus ojos en el pobre cholito enamorado y el cholo canta su dolor. Esto está expresado en el Chuya Romero y Flores y en Casas; en muchas obras de Vargas Llosa; en Argüedas está clarísimo. La manera de ser macho es emprender acciones temerarias frente a aquella mujer pero sin agredirla, tratando de agredir a la mujer a través de la agresión a uno mismo. Ante la imposibilidad se cortan las venas, escriben la historia de ese amor "con tinta sangre del corazón", "mozo sírvame la copa rota". Es mucho más melodramático y pasional.

Esto no lo vemos en México. A la mujer le dice "tú eres la flor pero yo he tenido muchas flores", la desprecia; en el Caribe, mucho menos, las trata de traicioneras y bandidas.

Quise hacer una trilogía con tres ejemplos representativos y al comenzar por México, lo hice por un ordenamiento geográfico. Quise empezar por el norte y ahora estoy trabajando el segundo tomo sobre la música del Caribe Colombiano: el porro, la cumbia, el bullerengue, el fandango, el chandé, el vallenato, en fin . . . lo terminaré, creo, a fines de este año.

Con la aparición de este segundo libro se clarifica más el fenómeno hacia dónde iba la pregunta. Yo no me he salido de Loricá, del Caribe, de mi feudo, tan no me he salido que aquí estoy y llego para poder extenderme sobre este tema: haber hecho una obra sobre México y una sobre los carrileros para compararme, para entenderme mejor.

– *¿Cómo vé el machismo en este país?*

Hay muchas formas de machismo y en cada sitio se manifiesta diferente. Por ejemplo en los países socialistas es mucho más acentuado. No se puede hablar de *el machismo*; con las formas de opresión mediante las cuales el hombre intenta mantener, ejercer la supremacía sobre la mujer pero en cada región incluso en Colombia, es diferente como se manifiesta. En la costa hay un dicho que dice que "el hombre que manda en su casa es marica", el hombre es tan macho que no se preocupa por mandar o tomar decisiones de la casa, el hombre no manda. El hombre es el burro de carga que hereda el dinero o lo hace. Tan es así que en la costa el hombre se acaba muchos años antes que la mujer. Se acaban primero en la catarsis del ron y la parranda, en el maltrato del hígado, en el mal balanceo de la comida, muy sabrosa pero muy perjudicial y en el trabajo el organismo pasa la cuenta muy rápido en el Caribe porque el hombre tiene que producir mucho y matarse trabajando mientras que la mujer manda y se conserva porque allí la mujer no bebe (eso es de cachacas), no fuma, no aspira el cigarrillo, la mujer va a los bailes y toma cocacola, es muy tradicional y se cuida mucho. El hombre tiene varias mujeres y la mujer lo sabe y acepta, mientras ella sea la catedral y las demás son iglesias. Así que la mujer también respalda el machismo del hombre.

– *¿Cómo se sintió al ver su novela "Pero sigo siendo El Rey" adaptada por Martha Bossio y convertida en telenovela?*

Fue una experiencia interesante. Martha hizo una buena adaptación y hubo una buena dirección. Yo sentí lo que sienten muchos escritores al ver sus obras llevadas al cine, al teatro o a la televisión: que eso dista mucho de lo que uno hizo y concibió. Los personajes de la telenovela eran de una extracción social de pequeña-burguesía, mientras yo los había concebido medio lumpen, mucho más pueblerinos y mucho más asentados en la realidad popular misma, más deteriorados, más tristes. Creo que Marta captó muy bien lo que yo sugería al respecto de la sublimación de la violencia . . . tanto muerto y violencia, pero parece que no la hay . . . lo que sucede en las guerras y en las rancheras. Estoy satisfecho con la telenovela. El libro tiene una estructura buñuelesca, (influencia del cine de Buñuel) donde hay una serie de sucederes que se agotan pero que se traslapan . . . una acción comienza sobre la narración de otra . . . Y creo que la solución que Marta le dió a esa novela fue buena, fue compartida y discutida. Estamos planeando hacer algo similar con "El Flechas", con otro nombre y alargando la historia.

· *¿La demanda por telenovelas, esa "comercialización" del arte es positiva o negativa frente a la creatividad del artista?*

Eso es como todo en la vida.

Digamos que el escritor siempre corre el peligro de caer en el abismo de la comercialización. Pero al mismo tiempo algunos escritores somos conscientes de que algo nos queda del puritanismo español y de que todo ese embrollo superestructural cristiano continúa haciendo huella en nuestras cabezas; es decir, creer que es malo prostituir el "arte", es malo vivir de lo que uno hace, y el artista no puede llevar una existencia decente como el común de la gente. También influye la concepción romántica de que el escritor escribe porque sí y con hambre, porque como Balzac . . . produce mucho más.

Creo que se podría buscar un equilibrio. Creo que es muy digno y dignificante en un país que brinda tan poco apoyo a la creación, tan burocratizados, es muy dignificante el hecho de vivir de la creación. Pero tampoco habría que empezar a producir cosas que le interesen a los medios de comunicación para vivir de eso. Creo que un escritor no debe ser empleado de nadie. La independencia y la libertad es lo fundamental para ser testigo de la historia y cerebro crítico de la sociedad.

— *¿Cree usted que el periodismo es un camino a la literatura?*

Es cierto que muchos escritores han partido del periodismo pero son muy pocos los *buenos* escritores que han sido periodistas, en cambio hay muy buenos periodistas que fueron escritores. O se es escritor o se es periodista. Hay casos excepcionales de quienes han sido periodistas, pero han dejado de serlo para volverse escritores. El periodismo real es literatura. Lo que está haciendo García Márquez últimamente: las crónicas de Pinochet, lo de Chile, Littin . . . Esto es distinto a escribir algo porque se va a vender.

Hay un muy buen periodismo que reúne las condiciones para ser nominado como género literario y sería el único género literario que habría emergido de este continente mestizo y de nuestra situación histórica y social concreta. Es el llamado de Testimonio que me parece un periodismo de altura, no comercial, no informativo sino de profundidad, haciendo investigación. El testimonio que ha estimulado desde el 1961 Casa de las Américas con su premio y en el que los cubanos han tenido gran culpa del surgimiento de ello como género. Surge también Eduardo Galeano que está haciendo una mezcla entre historia, narrativa, literatura, poesía, testimonio, análisis, en una misma obra. Es una propuesta de un multigénero paradigmático y muy interesante como en "Memorias del fuego" y en "Las venas abiertas de América Latina". Es una propuesta muy válida e interesante. En ese sentido la literatura y el periodismo están muy emparentados.

- *Usted mencionó el humor como herramienta para poder establecer empatía con la gente. Y en su obra también maneja el humor . . .*

Yo creo que uno no podría escribir obras que hicieran sonreír a la gente si uno fuera adusto y ceñudo. Creo que uno debe tener algún sentido del humor. Me referí al humor para hablar genéricamente como herramienta, pero me refería a una herramienta mucho más sutil y más nuestra que es la "mamadera de gallo", que es un fenómeno diferente y que tiene que ver mucho con lo que Orlando Fals Borda llamada "la dejadez de la gente", el complejo del "dejao". En el Caribe una especie de rebeldía inconsciente contra el sistema opresor que no le dá ninguna oportunidad en la vida. El costeño toma normalmente todo "a la chacota" pero sin desorden, sin catertesis; a la chacota deteriorándolo con la sùlfura de la palabra, desmitificándolo todo. Desmitifica un sistema que él sabe que no le pertenece, que ha sido impuesto, que dista mucho de lo que debe ser un sistema humano, de un tipo de relación interpersonal que no le conviene, que no se ajusta a su manera, de una arquitectura que tampoco le conviene, de unos medios de comunicación que no hablan su propio lenguaje, de un país que insiste en no divertirse mediante las formas de su propia invención, de héroes impuestos, (como cuando dicen allá: "héroes aguacates"; es decir, funcionarios públicos y políticos madurados como el aguacate, en periódico); en fin, contra las poses de la gente, contra la arrogancia, no solo del interiorano sino del mismo miembro de la casta dominante local. Hay una desmitificación de todo aquello con la sùlfura de la palabra. Esa sùlfura, ese almíbar, ese uso de esa melosidad mental, esa capacidad para jugar con las palabras y con la realidad es muy importante en el momento de entrar a dialogar con la comunidad en sus propios términos.

- *¿Hasta dónde el humor es una importante herramienta de comunicación?*
Desde luego. Esto es lo que dije antes sobre la fijación mía por la tradición oral. Nací en esta tierra, en medio de la "mamadera de gallo", y el irrespeto y la desmitificación y uno es producto de eso enraizado. Nuestra cosmovisión es surrealista y mucho más universal de lo que la gente cree. No hay ser en este país más universal que el Caribe. Mire, usted, el fútbol como herramienta , como escape de la realidad, las corralejas en donde el pueblo se siente dios y dueño, como única oportunidad de ser espectador y espectáculo, como única oportunidad de ser alguien en todo el año!