

Diálogo con Héctor Abad Faciolince

FABULADOR DE MISMAS VERDADES Y RENOVADAS MENTIRAS ¹

*Augusto Escobar Mesa
Universidad de Antioquia*



PALABRAS CLAVES

Héctor Abad Faciolince, entrevista, literatura colombiana siglo XXI, estilo creativo; crítica de la sociedad.

RESUMEN

Entrevista con Héctor Abad Faciolince, escritor colombiano nacido en Medellín en 1958. Autor de obras de distinto género (cuentos, relatos, crónicas periodísticas y de viajes, ensayos, novela, recetarios) que han

sido traducidas al inglés, italiano, alemán, portugués, griego. Abad habla del proceso de creación y reflexiones que han motivado su obra.

¹ Esta entrevista hace parte de un trabajo más amplio de "memoria compartida" con el escritor.

KEY WORDS

Héctor Abad Faciolince, interview, colombian literature XXI century, creative stylus, criticism of society.

ABSTRACT

Interview with Héctor Abad Faciolince, colombian writer born in Medellín in 1958. Author of works of different gender (short stories, narrations, travel and journalistic chronicles, essays, novles, recipes) that have been

translated to English, German, Italian, Portuguese and Greek. Abad speaks about of the creation process and reflections that have motivated his work.

PALABRAS SUELTAS (JULIO 2002), ÚLTIMO LIBRO DE HÉCTOR ABAD FACIOLINCE DEDICADO AL ENSAYO BREVE, CORROBORA LA RAZÓN DE SER de un oficio escogido o impuesto como algo natural, y de una vida: escribir. Así como los temas se le imponen o buscan al escritor, la lectura y la escritura estuvieron rondando a Héctor Abad desde muy temprana edad que como bichos perniciosos se enquistaron para mostrarse ufanos en la mayoría de edad. Por eso hoy confiesa que, feliz o indefectiblemente, no podrá “hacer otra cosa que no sea escribir” y lo ha demostrando con creces porque a los 44 años lleva publicada una interesante obra reconocida dentro y fuera del país.

Abad se inicia, además de lo derivado de la actividad periodística y la traducción, con un trabajo investigativo sobre la novela *Tres tristes tigres* del cubano Guillermo Cabrera Infante; ejercicio crítico lingüístico que le permite acceder a un doctorado laureado en Lingüística y Literatura de la Universidad de Turín, Italia, en 1986. En el proceso de deconstrucción del texto, Abad lo reconstruye tratando de desvelar los dos lados que lo componen: el primero, la fábula y el segundo, la compleja y rica estructura formal que da cuenta del primero y lo enriquece de tal modo que la forma termina siendo el sentido.

Es con el libro de cuentos *Malos pensamientos* (1991) que Abad comienza a hacerse conocer muy tímidamente en el mundo literario colombiano. Hay ya en esos primeros cuentos un toque de distinción, un humor y fina ironía que lleva a la provocación, a la burla paródica, al

divertimento, y, fundamental, revela a un escritor que le gusta jugar con el lenguaje. Este es el comienzo de un oficio con demasiados obstáculos, con muchos cantos de sirena seductores en el camino, pero él está dispuesto a ver cualquier cosa, de mirar hasta el fondo lo que se le atravesase, porque ese desafío vale todo. Y en verdad que lo está logrando.

Al libro de cuentos le sigue *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1984). Desde el primer capítulo, Abad se viene con toda la artillería pesada: un impecable manejo del lenguaje a la manera de un acto lúdico verbal en el que pareciera predominar el juego de significantes en torno al pronombre absoluto del yo y de todos sus designadores. Pero es sólo el artilugio de apertura al yo personal —a la manera de la gran literatura picaresca y de caballería del siglo XVII europeo— del inolvidable y ejemplar protagonista Gaspar Medina. Inolvidable porque él se hace presencia absoluta en todas y cada una de las páginas de la novela, ya que como lo dice en la primera página: “Yo voy a recordar los yoes que he sido desde que soy yo”. Pero ¿quién ese yo?, la respuesta no se deja esperar: “una alucinatoria y grotesca galería de espejos que repiten la imagen siempre distinta de mí mismo”. Él es la gente que ha conocido, las ciudades en las que ha vivido (Medellín y Turín), las edades por las que ha pasado, los libros que ha leído y sigue leyendo, lo que pensó y piensa, lo poco que hizo y lo menos que le hicieron, lo que es después de todo lo que ha sido, amén de su amada secretaria y esposa Cunegunda Bonaventura.

A todo lo anterior se agrega el infaltable lector sin el cual no tendría razón de ser

Gaspar Medina. El lector es el depositario de la heredad imaginativa. En cada acto de lectura, él revive las historias y los personajes y los perpetúa en el tiempo, por eso el hidalgo Gaspar involucra en su historia al lector hasta engullírselo con su parsimoniosa y no menos efectiva y provocadora abulia por todo lo que no sea contravenir lo presente. De ahí su ejemplaridad, no modeliza a nadie sino a sí mismo, introduce la contravirtud del común de los humanos, se niega a amar, a consumir, a creer, a aprender, a pensar como los demás, y por ende, se eleva a la más excelsa condición: de abúlico y escéptico contumaz.

Él es la gente que ha conocido, las ciudades en las que ha vivido, las edades por las que ha pasado, los libros que ha leído y sigue leyendo, lo que pensó y piensa, lo poco que hizo y lo menos que le hicieron, lo que es después de todo lo que ha sido.

Pero Abad, perfeccionista, exigente consigo mismo, no quería que la nueva obra tuviera asomos de las dos previas ni con nada parecido a lo que se producía en el medio, se aventura en un nuevo género, fundacional sin duda: ni crónica, ni novela, ni relatos, ni prosa poética, ni simple recetario, aunque los contiene todos. Con *Tratado de culinaria para mujeres tristes* (1986), Abad padece las mismas o quizá peores afugias que con las dos anteriores obras. Siete “calificados” editores ignoraron,



descalificaron un libro que no entendieron por estar aferrados a cánones aún decimonónicos o anteriores, y menos vislumbraron el efecto y alcance de una propuesta de género híbrido, difícil de precisar, pero que coincide justamente con la mentalidad andrógina, en todo sentido, del siglo XXI.

¿Pero cuál es el asunto de la obra en cuestión que atrae tanto, especialmente al universo femenino? No es un recetario aunque pareciera serlo. No son crónicas de cocina y asuntos que derivan de ese espacio (chismes, anécdotas), aunque en él se conocen los más íntimos y divertidos secretos del sexo femenino. No es un tratado como tal de pensamientos virtuosos y sólo para mujeres tristes, sino un conjunto fragmentado —“más se parece a esos breviarios viejos que se dejaban en la mesita de noche para conciliar el sueño con algún pensamiento edificante”, dice su autor— de reflexiones de toda índole y para

mujeres alegres por el grado de picardía, sazón y buen humor. Es, lo llamaremos, un “receturbanario”, es decir, una mezcla de recetario para saber sazonar la vida y conocerlas a ellas y un manual de conducta urbano —al fin y al cabo donde está el hombre está la civilidad y la urbe como su espacio de socialización— para dejarnos seducir por la palabra, el gesto y el cuerpo del otro sin otro límite que sí mismo, ni siquiera la imaginación. Es un canto y exaltación sin límite a la vida y el más bello tratado al amor de escritor colombiano y latinoamericano de los últimos tiempos.

Dos años después de *Tratado de culinaria para mujeres tristes*, Abad se enfrenta de nuevo con los lectores al proponerles *Fragmentos de amor furtivo* (1988), con la incertidumbre de que hay otro ángulo de la vida, el amatorio, que por más de lo que se ha escrito sobre él, es posible seguir explorándolo, no se agota, por el

contrario, mientras haya dos seres humanos y más si es un hombre y una mujer, habrá infinitas maneras para la seducción y para el encuentro complaciente, sensual y sexual. El arte de la seducción se exagera en la nueva novela. Los protagonistas, Susana y Rodrigo, revelan una pasión insaciable, la exaltación hasta el clímax de la sensualidad y el recurso erótico. Con esta novela, Abad rinde tributo al arte de amar humano ilustrado en tres grandes obras clásicas: *El arte de amar* de Ovidio, *Las mil y una noches*, el *Kamasutra* y *El Decamerón* de Bocaccio. En estos tratados de amor por excelencia, que de una u otra manera Abad recrea y actualiza, muestra que no hay pavesa en el viento que no esté mediado por un gesto de amor o un acto de pasión y, paradójicamente, por el dolor, la violencia, la muerte. Abad se revela un heredero de la cultura clásica por encima de cualquier otra propuesta estética moderna relativa al amor.

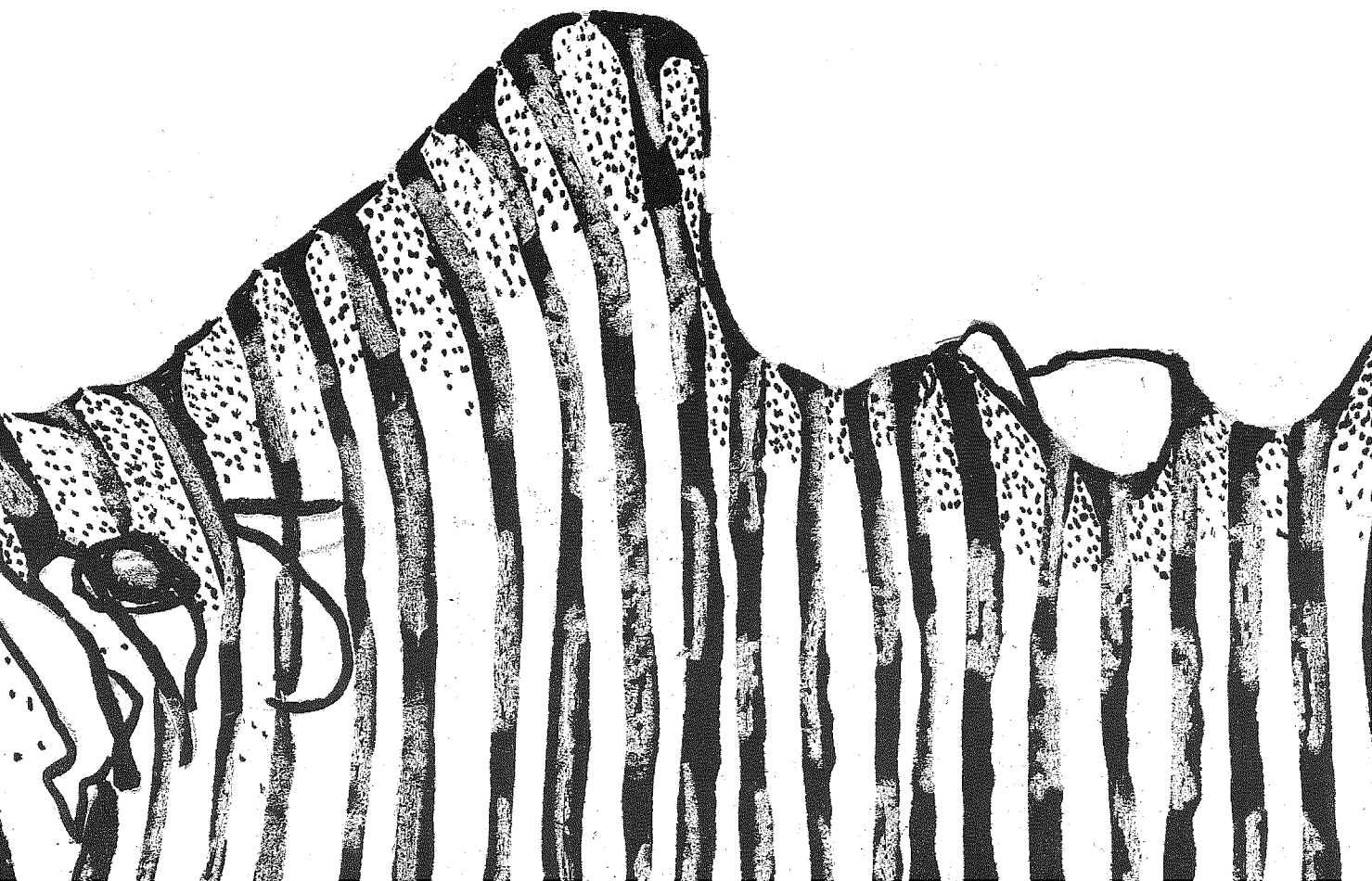
Así como para cada decepción y fracaso existe un remedio, una cura, como se observa en *Asuntos de un bidalgo disoluto* en que Gaspar Medina encuentra su forma de exorcizar tanta inacción y desgano ante el mundo contemplando los senos perfectos y voluptuosos de Cunegunda Bonaventura o dejándose seducir por los encantos de Ángela Pietragrúa. En *Basura*, en cambio, el sentimiento de Bernardo Davanzati de escritor fracasado, de existencia mediocre sin asidero posible, es reivindicado por un joven narrador que mañana y tarde espera pacientemente que del shut de basuras del edificio donde vive aparezca un nuevo fragmento, papel o vestigio de palabras arrojada por Davanzati ante su desespero por una escritura que se le fuga entre las manos y la incapacidad de construir una historia que satisfaga su obsesivo deseo de perfección. Lo que pareciera ser simple basura en manos de Davanzati se

convierte en manos del narrador en nuevas vidas llenas de profunda humanidad. El narrador se nutre como un vampiro de los restos del otro y vive a expensas del otro. Sin embargo, ese parásito de la vida nos descubre a través de cada uno de los fragmentos el drama de un hombre en busca de sí mismo; ser perdido en un abismo de dudas, particularmente en su papel de artista creador del cual desdeña porque el arte de la palabra no se deja atrapar como quisiera, aunque lo seduce hasta obnubilarlo sin medida, de ahí que termine enajenándose.

Abad, siguiendo el corte a su vasta cosecha de crónicas y a la manera del cultivador que empeña su vida en busca de nuevos gérmenes, acaba de publicar una selección de *Palabras sueltas* (2002) en las que consigna el mismo espíritu crítico observado ya en su primer cuento publicado "Piedras de silencio"

(1981) que le mereció a los veintitrés años su primer reconocimiento y el camino expedito de lo que vendría luego. *Palabras sueltas* es el ejercicio de la mano izquierda de Abad observado en un espíritu crítico y reflexivo que convoca, entretiene. Sus crónicas tienen el picante del goce transgresor, pagano, desacralizado, caracterizado por un condimento particular, diferenciador: una formación clásica en el manejo de la lengua. Cada crónica suya tiene un soporte, un enraizamiento en la tradición que ha hecho lo que somos, sin que se note maniqueísmo, ni afán apologista, ni mimetismo. La verdad de a puño personal sale a flote y entra en concordancia con las verdades y mentiras de que está construida la historia humana.

Desde *Asuntos de un bidalgo absoluto* hasta *Basura*, los seres que protagonizan las historias de Abad son pocos y tienen



la virtud de la distinción porque se salen del estereotipo, anidan convicciones que controvierten al común, actúan provocadoramente al querer subvertir todo orden establecido, tienen metas que exigen otro tipo de parámetros culturales y morales para su comprensión, y sobre todo, se hace uso de un lenguaje irónico, irreverente, atravesado por un humor que hace reír a veces, que hiere incisivamente, que desacraliza. Es ante todo, un lenguaje transgresor que motiva y obliga al lector a participar de una manera u otra —por acción o reacción— en el universo ficcional que construye.

AEM. Todo oficio tiene un comienzo, incierto casi siempre, pero deja sus trazas a la que algunos guardan su fidelidad, ¿cuáles fueron esas huellas primeras con la actividad de escribir para publicar?

HAF. La primera publicación fue en el colegio Los Alcázares y se llamó *Criterio*, era un periodiquito mimeografiado que sacamos en cuarto o quinto de bachillerato tres amigos. El periódico salió como todos esos periódicos estudiantiles, como cuatro o cinco veces. Era un periódico muy simple con buenas intenciones aunque también pretendíamos ser críticos con algunos profesores. Yo estudié en un colegio dirigido por el Opus Dei y lo escogí porque allá estudiaban unos primos míos que eran muy amigos míos. Fue una experiencia dura porque era un colegio confesional muy tradicionalista, pero lo reconozco que en cuestiones de orden mental y de disciplina eran claros, en ese sentido me sirvió.

Académicamente, como son los colegios en Colombia, como eran en esa época y como todavía son, los profesores eran muy mal pagos y por ende profesores en

general muy jóvenes, con muy poca experiencia y algunos de ellos con muy poca cultura. Sin embargo, tengo buenos recuerdos del profesor de matemáticas que era un hombre de mucho orden mental y de mucho rigor lógico, Gonzalo Bedoya, y el profesor de español, que era muy buena persona y al cual le agradezco mucho por la “rosca infinita” que tenía con él. Ese profesor se llamaba Jorge Pino y él organizó una actividad que se llamó “El Círculo Literario” y allí yo escribía lo que me daba la gana, inclusive críticas a otros profesores y él siempre me decía: “si ésto lo llegaran a saber, a usted y a mí nos echarían”. Entonces, yo podía hacer escritos, que mis compañeros todavía se acuerdan, de las cosas más prosaicas y escatológicas. Yo creo que a raíz de ese círculo literario surgió ese periódico *Criterio*. El único problema que tuve es que nosotros teníamos que someter lo que íbamos a publicar en *Criterio* a una censura previa del rector. Una vez, yo que escribí en el editorial: “cierto sector de la crítica ha dicho que nuestro periódico...” —decíamos eso para defenderlo de la crítica— y como la censura previa se pasaba a mano, él en vez de leer *cierto sector* confundió la *s* con una *r* y leyó *cierto rector*. Entonces se enfureció y me llamó a la rectoría y me iba a suspender del colegio por atacar al rector. Yo dije que eso era una *s*, se puso muy rojo y se disculpó, no me suspendió y dijo que de todas maneras el editorial no le gustaba y después de esa censura a mí me dio mucha rabia y creo que esa fue la última vez que hicimos el periódico *Criterio*.

AEM. Tus inicios como columnista y hasta para publicar estuvieron acompañados de desconfianza y de censura ¿acaso lo que escribías era tan irreverente, procaz o subversivo que los editores o directores de revistas o periódicos terminaban por enviarte a la banca... de afuera?

HAF. En realidad mis primeras publicaciones fueron muy censuradas siempre hasta que yo no pude tener un nombre gracias a los lectores. Los directores de los periódicos, de los colegios o de las universidades, siempre me censuraron. Esa fue la primera censura en el colegio, después por *Paredón* que fue el segundo periódico por el que me expulsaron de la UPB (Universidad Pontificia Bolivariana) y el tercero fue cuando escribía en *El Colombiano*; me censuraron varias columnas hasta que yo me harté de que me las colgaran, sobre todo las que tenían que ver con materia sexual y entonces me salí de *El Colombiano* para *La Hoja*. De ahí en adelante ya no volví a tener problemas de censura.

Abad se revela un heredero de la cultura clásica por encima de cualquier otra propuesta estética moderna relativa al amor.

AEM. ¿Y tanto en *Criterio* como en *Paredón*, además de escribir temas jocosos, burleteros, críticos, qué otras cosas te gustaba escribir?

HAF. Eran pequeños artículos y crónicas críticas sobre la doble moral en todos los aspectos de la vida de colegio y universidad; eran temas de la vida cotidiana. Hay muchas cosas que a mí me molestan: los prejuicios sociales e ideológicos, las costumbres inveteradas que nadie parece que pudiera cambiar, que parecen lógicos que sean así. Y a mí me parece que la crítica de esos prejuicios y de esas tonterías, la crítica más eficaz es su ridiculización. Para ridiculizar nada mejor que la ironía. Entonces, yo creo que desde esa época yo traté de afinar el arma de la ironía que

desde Swift y desde mucho antes, desde Petronio y desde Ovidio, desde Cátulo y desde los griegos ha sido un artificio literario que critica, deleita, por decirlo así.

Sobre eso del humor y la ironía y volviendo a *Paredón*, este era un periódico que hacía reír mucho. En México yo había disfrutado muchísimo con un libro que se llamaba *Madre Academia* de un profesor de la UNAM de México, que cada vez que salía una edición de la academia él sacaba otra, criticando las definiciones de la Academia, porque él decía, y tenía toda la razón, que eran las definiciones más bárbaras y absurdas de diccionarios que se pudieran encontrar. Entonces una de las columnas de *Paredón*, se llamaba “Cagademia” y era una recopilación de las críticas de las peores definiciones de la academia. Otros eran artículos que podían hacer unos estudiantes de veintiún años, artículos regulares, nada del otro mundo, pero era un ejercicio extracurricular de periodismo. Pasábamos muy bueno haciéndolo, la gente gozaba mucho, los profesores también se reían mucho, pero esos mismos profesores que se reían, ayudaron a que nos echaran.

“Más allá de la experiencia personal, más allá de lo que pueda ser el autor, uno siente que el gran personaje de la novela es la literatura, al menos ocupa un lugar muy fuerte en tanto la literatura es una literatura de la lengua en muchos aspectos. Y uno siente expresamente esa vocación inconsciente o ese diálogo que construye la novela.”

AEM. ¿Hubo alguna circunstancia particular que te llevó a escribir tu

primera novela *Asuntos de un bidalgo disoluto*?

HAF. Disponer de tiempo para escribirla. Yo estaba viviendo en Italia porque era lector de Español en una universidad, en Verona. Lector es profesor de Español y allá los profesores tienen la ventaja de trabajar muy poco, trabajan más o menos desde diciembre hasta mayo. Ese es el año escolar. Esta circunstancia de tiempo favoreció mucho el hecho de que yo pudiera escribir algo que hacía mucho tiempo deseaba hacer. La novela narra la vida de un personaje viejo que está en una situación vital en la que no siente nada. La idea inicial fue, pues para decir la verdad, un momento en el que yo sentí algo parecido, que no sentía nada. Era un momento de indiferencia ante todo. Entonces yo quise imaginarme un personaje que era un personaje envejecido, parecido a eso que yo estaba sintiendo en ese momento. A partir de ahí se desencadenó todo. Yo me sentía muy frustrado en ese momento y en esa convicción de frustración yo creía que no sentía nada que nunca más iba a tener el placer de la comida, de la bebida, de la acostada, del sol, de nada. Es un momento que se debe parecer al de la depresión. Entonces yo dije: voy a aprovechar este estado y lo voy a describir bien, esta situación de total depresión y ahí me fui animando. O más bien se fue animando el personaje y tomó rumbo propio hasta dejarme por completo. Yo obviamente pinto un personaje que no es como yo. Es un personaje muy rico, muy pretencioso, muy altivo que puede decir todas esas cosas. Él se siente por encima de todo y yo no soy así.

AEM. La novela se mueve en dos espacios fundamentales: hay un espacio del recuerdo, un espacio de evocación que es Medellín, y el espacio de Turín que es un espacio distinto, de la seducción, de la sensualidad, de la búsqueda de una identidad perdida. Hay una evocación de

ese espacio violento que es Medellín y que de alguna manera está relacionado con su vida y con la muerte violenta de su padre, pero uno y otro espacio, paradójicamente se chocan y complementan a la vez. ¿Funciona así esa doble espacialidad cultural?

HAF. Yo no sé si la novela exactamente depende de la biografía. Yo no creo, pero en todo caso yo no sé si hablar de la novela o hablar de mí en estos casos. Es decir, sabemos que hay un autor, que hay un narrador y que hay un personaje. Y los tres son distintos. Cuando yo me fui de Medellín, me fui odiando a Colombia y odiando a Medellín. Yo sentía que no me merecía que me hubieran hecho eso y decidí volverme italiano. Yo me iba a volver italiano y no fui capaz. Volverme italiano significaba adquirir un acento perfecto y que no me reconocieran. Allá los exámenes son orales: ir por ejemplo a presentar un examen de historia de la lengua italiana y tener el gusto de que hasta que no vieran mi nombre no se dieran cuenta de que yo era forastero. Entonces, mi intención era volverme italiano. ¿Por qué? Porque Medellín es una ciudad muy dura, es muy horrible y matan mucha gente. Por eso me quería volver italiano. De ahí esa doble visión, la visión presente de dos cosas: una vista de lejos y otra de cerca.

Cuando salí de Medellín no sabía para dónde irme. Pero finalmente me decidí por Italia porque era más afín a lo que quería sin saber lo que quería. Buscaba alejarme de tiempo amargos. Pero en Europa uno sabe qué le va a pasar ya hasta que se muere y yo tampoco quería quedarme quieto, por eso volví. Así que vivo saltando de aquí para allá y esto porque me parece una vida más interesante para mí, más incierta. Por eso me volví viajero permanente.

AEM. Atendiendo a una anterior reflexión, en un pasaje de *Asuntos de un*



hidalgo disoluto se observa el estado de escindimiento de una conciencia desgarrada por algo muy visceral: la identidad con su propia realidad y la nueva que se presenta coyunturalmente: "Yo nací en esto, pero desde el primer día me llaman con maternal desprecio el tercer mundo. Y pienso morir en eso, pero del tercer mundo llaman con puñal reverencia Europa. En general he pasado una buena mitad de mi vida en esta parte privilegiada de la tierra aunque siempre con una pierna aquí y otra allá, con los ojos puestos en un sitio mientras estaba en el otro. Extranjero en las dos partes y sin ser un caballero cuando viajo a América no sé si voy y vuelvo; cuando vuelvo a Europa no sé si me estoy yendo o regresando". ¿A partir de qué motivación comienza a transformarse el dato biográfico en novela?

HAF. Yo te puedo contar un episodio que es muy claro. Cuando me fui del país para Italia pasé muchos meses sin trabajo y eso fue duro. Yo había heredado un carro, lo vendí y me fui con ese dinero, y pasé muchos meses sin conseguir trabajo y ya se me estaba acabando la plata del carro. Yo tenía una hija y esposa; estaba muy jodido. No me daban trabajo por el hecho de que yo no hablaba español peninsular, y el puesto más fácil para mí era dar clases de español, además, mi formación era humanística. Y pedía puesto en una y otra universidad para dictar clases de español, pero no conseguía nada porque el español de Latinoamérica es un español de segunda clase y vulgar, porque no pronunciamos la Z. Entonces, lo primero que hice no era la despersonalización, no era solamente volverme italiano sino que era también, en un momento dado, de volverme peninsular, por lo menos en el acento. Empezar a hablar de vosotros, empezar a pronunciar la C y empecé a hablar de otra manera, vamos. Entonces fue necesario que yo me presentara ante uno

y otro auditorio diciendo que era Español. Tuve que fingir y empezar a dar clases particulares diciendo que yo había nacido en... Yo tenía un pueblo que me encontré en la historia pero ya se me olvidó, en todo caso era en Castilla la vieja. Así pude empezar a dar clases de español y, obviamente, esa mentira ya si no la podía meter en las universidades porque a uno le exigían papeles. Finalmente logré que me dieran un reemplazo por tres meses como lector en la Universidad de Verona, a pesar de mis ceceos y de mi falta de vosotros. Y después de un tiempo en que yo les dije que si querían les enseñaba con vosotros, con ce, con todo lo que quisieran, me admitieron como Lector. Bueno eso en la novela esta transpuesto. Eso es una transformación de como uno fabrica una novela con algo de experiencia, transformada en algo que se imagina y con otro tipo de vivencias.

AEM. Dice una expresión popular que "cada cual tiene el nombre que se merece". ¿Los nombres de tus personajes tienen algo de azar o te impusieron el nombre por lo que son?

HAF. Te voy a contar algo que tiene que ver con los nombres. Ángela Pietragrúa es el nombre de una de las amantes de Stendhal. En esos días Stendhal era uno de los autores que yo más estaba leyendo. Entonces no sabía qué hacer con los nombres. Por un lado podía ser muy realista y ponerlas, no sé, Inés Elvira Cárdenas. No había una intención realista y entonces usé un nombre que Voltaire trae en su novela, *Cándido*, Cunegunda y el nombre de la amante que Stendhal nunca pudo tener que era Ángela Pietragrúa. Entonces, juego un poco con la tradición también de otro tipo y por sus nombres sonoros. En cambio el nombre de Gaspar Medina es más por León de Greif que me gusta, y Medina, por un gran amigo mío de acá que era de apellido Medina y se mató.

Quería hacerle un recuerdo para mí mismo.

AEM. Hay una tradición en la literatura del siglo de Oro español y en el periodo renacentista europeo que es la del escritor que dicta a su amanuense o cuenta la historia a un interlocutor real o ficticio, o al simple lector. La idea de que lo que se escribe es algo que se dicta — que por cierto se sale del esquema de las novelas que se escriben ahora—, ¿revela una intención particular?

HAF. Yo no me acuerdo en qué momento se me ocurrió que yo le estaba dictando a alguien, pero me parecía muy útil tener un interlocutor directo, tener a alguien a quien decirle tu para que la cosa sonara más personal, para que pareciera más una conversación, para que yo no fuera a hacer una ficción literaria, sino que de vez en cuando a lo que estuviera contando se le pudieran hacer como acotaciones al margen, como paréntesis, de la situación de una persona que oye. Y tal vez surgió de una frase, ya no me acuerdo de quién, que yo cito ahí sin comillas en el libro, que escribir es como hablar sin que a uno le interrumpan. Entonces, eso era. Ya después algunos amigos y lectores me dijeron que eso mismo era lo que había usado Augusto Roa Bastos en *Yo el Supremo*. Y es verdad. Es una novela que a mí siempre me encantó. Ahí, yo el dictador le dicta a su secretario, pero yo no lo tenía presente en ese momento. Son de esos recuerdos inconscientes que evidentemente estaban también detrás.

De pronto más allá del dato biográfico yo recuerdo una cita que dice que si alguien ama verdaderamente los textos debe amar simultáneamente aunque sea dos al mismo tiempo, pues no debe amar simultáneamente aunque sea dos. Y uno piensa que más allá de la experiencia personal, más allá de lo que pueda ser el autor, uno siente que el gran personaje

de la novela es la literatura, al menos ocupa un lugar muy fuerte en tanto la literatura es una literatura de la lengua en muchos aspectos. Y uno siente expresamente esa vocación inconsciente o ese diálogo que construye la novela. La novela me parece a mí muy gozosa, pues muy gozosa en muchos aspectos y en el goce, fundamentalmente el goce de leer que reivindica también este personaje, y el goce del texto escrito, del ser de la literatura y de como la literatura puede alimentar a su vez la literatura. Aún más, es como un universo cruzado de textos que permiten crear nuevos textos. Es como la experiencia de alguien que celebra la literatura. En ese sentido uno puede pensar si ahí hay violencia y está la ciudad y está toda nuestra situación, pero están también unas reivindicaciones del placer del texto, y el placer de la lectura y de la escritura. En ese sentido la novela a mí me parece muy alegre.

AEM. Hablando de la lectura Descartes afirmaba que ella es “una conversación con los hombres más ilustres de los siglos pasados”. En tus novelas y ensayos los textos de otros van y vienen como si fueran parte de una ininterrumpida conversación, como si no hubiera necesidad de otra compañía que los libros, confirmando de alguna manera aquella idea de Feuerbach de que: “A medida que aumenta nuestro conocimiento de los buenos libros, disminuye el círculo de hombres cuya compañía nos es grata”. ¿Que representa esa actividad en alguien tan dedicado al oficio de escribir?

HAF. El mejor cuarto de la casa, según el recuerdo que tengo de mi niñez, era la biblioteca. Todavía me parece verla; había un escritorio con cajones llenos de papel blanco y encima del escritorio había un pisapapeles de vidrio, un tintero que ya nadie usaba, y también una máquina de escribir mecánica en la que yo escribía con un solo dedo listas de



palabras separadas por comas (perro, caballo, cama, casa, mesa, vaso, agua, viento, hoja); a un lado del cuarto había un tocadiscos tan viejo que ya en ese tiempo era viejo, y debajo del tocadiscos una hilera de discos de acetato, casi todos de música clásica y casi todos rayados, pero que seguían sonando si uno le daba un empujoncito a la aguja con los dedos. El resto del mobiliario consistía en dos sillas, un gran sillón reclinable con una lámpara detrás, y tres paredes forradas de libros apilados en estanterías de madera que subían desde el piso hasta el techo. El sillón era el sitio donde mi papá se estiraba a leer y mi primera foto, de días de nacido, es acostado precisamente en ese sillón, en el sillón de lectura. Ahora quiero pensar, supersticiosamente, que yo estaba destinado al sillón de lectura, que ese era mi sitio en el mundo. En un costado de la biblioteca estaban las enciclopedias y los diccionarios; esos fueron los primeros libros que miré, con la ayuda de mi papá, los primeros que leí, ya solo, buscando al escondido palabras vulgares, y creo que serán también los últimos libros que lea: mis amados diccionarios y libros de consulta. Cuando no sé qué pensar ni qué escribir, abro una página de diccionario al azar, y las palabras siempre se me abren, se me despliegan como un mundo, crean una red de imágenes y de asociaciones que son la primera maravilla de la lectura. Cuando algo o alguien es claro, se dice que es como un libro abierto, para mí un libro abierto, por oscuro que sea, es la claridad, la claridad de un mundo luminoso que se abre ante mí.

AEM. ¿La novela o el texto que se produce crea el espacio para la pregunta o el autor deja por sentada sus verdades que tiene sobre la realidad que le rodea?

HAF. En esto estoy con Kundera cuando dice que la novela es un territorio que no tiene nada que ver con la verdad, ni con los perjuicios morales, ni con las

técnicas. La novela es como una rueda independiente de eso, afortunadamente. Yo siempre cito lo que cita Kundera de Tolstoi, y es que odiaba a una mujer que cometiera adulterio como Ana Karenina; sin embargo, él, yéndose detrás de ella, tiene que ser fiel a su personaje y tiene que darle voz a todas sus obsesiones, a todas sus angustias y no puede juzgar. No puede decir qué es la verdad, qué es lo bueno y lo malo o si no, si lo hace generalmente resulta siendo un novelista de tesis y un mal novelista. Entonces yo no tenía ninguna idea de verdad ni ninguna tesis que defender. O sea, la respuesta también es no.

“Cuando no sé qué pensar ni qué escribir, abro una página de diccionario al azar, y las palabras siempre se me abren, se me despliegan como un mundo, crean una red de imágenes y de asociaciones que son la primera maravilla de la lectura.”

AEM. Hay países que tienen una larga tradición en el arte culinario como los chinos, los franceses, los mexicanos y han convertido esa actividad en una verdadero arte de gusto para el paladar, los ojos, el olfato, y algunas recetas en su forma escrita son literatura. Tu *Tratado de culinaria para mujeres tristes* se inspira en motivos culinarios o en otros textos?

HAF. Me inspiré en un libro que utiliza el recurso de la segunda persona, *El arte de amar* escrito por el poeta romano Ovidio Nazón, y fue el que más me influyó para escribir mi tratado de culinaria. Cuando Ovidio publicó ese libro, el emperador romano era César Augusto y como estaba empeñado en restaurar los valores morales de Roma, le pareció que ese

libro y otros poemas de Ovidio eran vulgares y poco morales. En consecuencia lo exilió de Roma. Yo me inspiré en una traducción que hay y está escrita en versos endecasílabos. Mi libro, aunque está escrito en prosa, también lo escribí siguiendo el espíritu del verso endecasílabo.

Sobre *Tratado de culinaria para mujeres tristes* debo contar algunas cosas que me han llamado la atención por parte de ciertos lectores, es decir, sobre la verdad o no de mis conocimientos de culinaria. Aunque es perogrullo, sabemos desde pequeños que los escritores son unos inevitables mentirosos, su función es inventarlo todo, personajes, situaciones y hasta recetas. Yo en realidad nunca he probado las recetas de las que hablo en mi libro, esas recetas son todas medio locas; hay que mirarlás con mucha desconfianza, aunque mucha gente me ha dicho que funcionan, entonces a veces hay que dejar que se crean esas saludables e ingenuas mentiras. Alguien dice que los escritores son unos mentirosos que dicen la verdad, entonces a veces uno dice una mentira o crea situaciones ficcionales y sin saber está diciendo o resulta una verdad. También me preguntan si me inspiré en alguna mujer para hacer ese libro, yo creo que detrás de cada libro, detrás de cada cosa que uno escribe siempre hay alguna persona, y en el caso mío ha sido así, detrás de cada libro que he escrito ha habido una mujer, no directamente en las palabras, en las recetas o en los episodios que cuento, pero si me gusta tener como una lectora ideal, una primera lectora de lo que escribo. Pienso en esa persona en el momento de la escritura porque me queda más fácil hablarle a alguien que hablar solo, entonces al estar escribiendo para alguien, esa persona de alguna manera dirige lo que yo voy escribiendo.

AEM. Un verso anónimo del siglo XVI americano decía: “somos abejas

extasiadas en el polen de las flores”, y un personaje de un desconocido escritor colombiano del siglo XIX, hablando de su amor hacia la mujer amada, mas no correspondido por asuntos de política partidista afirmaba con tono dramático: “el amor hacia ella me lleva inevitablemente a la tragedia, por su imposibilidad”. La escritura ¿no será acaso eso: automirada ante la imposibilidad de asir el alma del otro, simple camuflaje para regodearnos en nosotros mismos?

HAF. Marcel Proust decía que uno en lo que lee siempre se lee a sí mismo, los libros son como un instrumento óptico para mirarse a sí mismo. Para poder entender lo que se lee hay que llevar la propia experiencia vital. Los libros nos emocionan y acaban siendo, incluso, útiles, sirven para algo porque le enseñan a uno a vivir y a conocer sus propios sentimientos, sus ideas, sensaciones y limitaciones. Entonces, yo creo que la identificación es inevitable.

AEM. En un graffiti aparecido en un muro de un barrio popular de Medellín y cuando Mahomed Alí era supercampeón, alguien, quizás aprendiz de boxeo, escribió: “Ante Mahomed Alí son una pulga, pero ante mis amigos, son Mahomed Alí”. ¿Cómo funcionaría este graffiti en tu caso?

HAF. Hay muchos Mohamed Alí en la literatura, lo decía antes: Whitman, Borges, Quevedo, etc. Ellos son los gigantes y uno no hace más que apoyarse en los hombros de esos gigantes para crecer. Es verdad, uno se siente como un enano frente a los demás escritores y a veces son tan gigantes que uno ni siquiera se puede apoyar sobre los hombros de ellos. Claro que es muy fácil ser humilde frente a los escritores del pasado, frente a los escritores muertos, y uno lee casi siempre libros de personas que ya murieron. La humildad más difícil es sentirse inferior ante escritores

contemporáneos a uno y que viven en la misma parte, probablemente. Es una cosa muy dura sentirse inferior a alguien, incluso en la escritura y también es una cosa muy desagradable sentirse superior a alguien. Yo he pensado mucho en ese problema y una manera de solucionarlo es, por ejemplo, no dedicándose a leer todo lo que publican tus colegas de la misma parte y del mismo tiempo.

Un escritor italiano decía que los escritores de la misma parte y contemporáneos no se leen entre ellos, sino que se vigilan, van vigilando lo que el otro está escribiendo, y yo para no caer en esa tentación no los leo y no los vigilo. Entonces, así no tengo el riesgo ni del complejo de superioridad ni el de inferioridad, pero con relación a los autores del pasado si siento que son mucho mejores que yo y que tengo que aprender mucho de ellos. Tengo hacia ellos un espíritu de emulación, de imitación que busca ser como ellos, yo quisiera ser como ellos, yo quisiera escribir siquiera una página tan buena como las de Quevedo, siquiera una, y eso también es bueno.

AEM. En unos versos del libro poético *Romances*, Sor Juana de la Cruz en el prólogo al lector dice autocríticamente: “Estos versos, lector mío,/ que a tu deleite consagro,/ y sólo tienen de buenos/ conocer yo que son malos,/ ni disputártelos quiero,/ ni quiero recomendarlos,/ porque eso fuera querer/ hacer de ellos mucho caso”. ¿Puede un escritor reconocer el valor de su obra, o es asunto de lectores y de la crítica?

HAF. Hay una cosa muy rara y es que los escritores en general son muy malos jueces de sí mismo. Miguel de Cervantes creía que su mayor obra, su obra maestra era *Persiles y Segismunda*, que es una obra larguísima, que nadie lee ni se aguanta, salvo los profesores de literatura. Creía que *El Quijote* era un

ejercicio ahí, una entretención con la que él se había divertido un buen tiempo.

Uno si tiene ciertas predilecciones en el conjunto de su obra, pero es mejor dejarle esa tarea a los lectores para que ellos decidan qué es lo mejor y lo peor. Ellos tienen más distancia frente al trabajo del escritor. A veces a uno le gustan cosas que escribió por motivos muy equivocados, por motivos muy íntimos, pero lo que en realidad vale es lo que le llega a más gente y no lo que le llega a uno sólo. El peor juez de un escritor es él mismo, el juez debe ser otro.

“Detrás de cada cosa que uno escribe siempre hay alguna persona, y en el caso mío ha sido así, detrás de cada libro que he escrito ha habido una mujer.”

AEM. Hay una expresión popular que dice que “cada cual guarda sus mañas y se amaña”. Unos escritores no guardan sino la última versión que están trabajando, todo lo demás lo rompen y botan; otros, conservan hasta el mínimo papel; Algún otro, reescriben una y más veces el mismo manuscrito, para finalmente deshacerse de todo si no se hallan satisfechos ¿cuáles son las mañas tuyas al respecto?

HAF. A mí lo que más trabajo me cuesta es romper, quemar y tirar a la basura lo que he escrito. Estoy apegado a esos escritos como hijitos, hijitos así sean nonacidos; lo que menos hago entonces es desecharlos, los guardo, todos están guardados y muchas veces en períodos en que no tengo como nada que escribir y estoy vacío, saco esos guardados y tengo sorpresas de ideas que me pueden servir. A veces guardar papeles y dejarlos en esa nevera que es un cajón hace que se maduren las ideas; ideas que uno no

sabía por donde seguir y al cabo del tiempo sabe cómo despejar el camino, por eso es conveniente guardar. Luego de guardar y sacar entonces viene el proceso de corrección. Yo corrijo siempre; casi nunca me sale algo ya listo, tengo que corregir mucho.

AEM. Mientras Rabelais consideraba la risa como un privilegio espiritual y supremo del hombre, la Iglesia la condenaba por no provenir de Dios sino del Diablo. ¿Por quién te juegas tal heredad?

HAF. Si yo tuviera que elegir entre la Iglesia y Rabelais, la respuesta sería fácil: escogería obviamente a la Iglesia, por el hecho mismo de que Rabelais es inimaginable sin la Iglesia. Él estudió y vivió en conventos franciscanos y benedictinos, aunque finalmente resolvió no ser apóstol sino apóstata; sus libros fueron perseguidos por difundir ideas

heréticas. Rabelais, como casi todos los hombres cultos del siglo XVI, tuvo que ser clérigo, pues no había otro camino para acceder a la cultura.

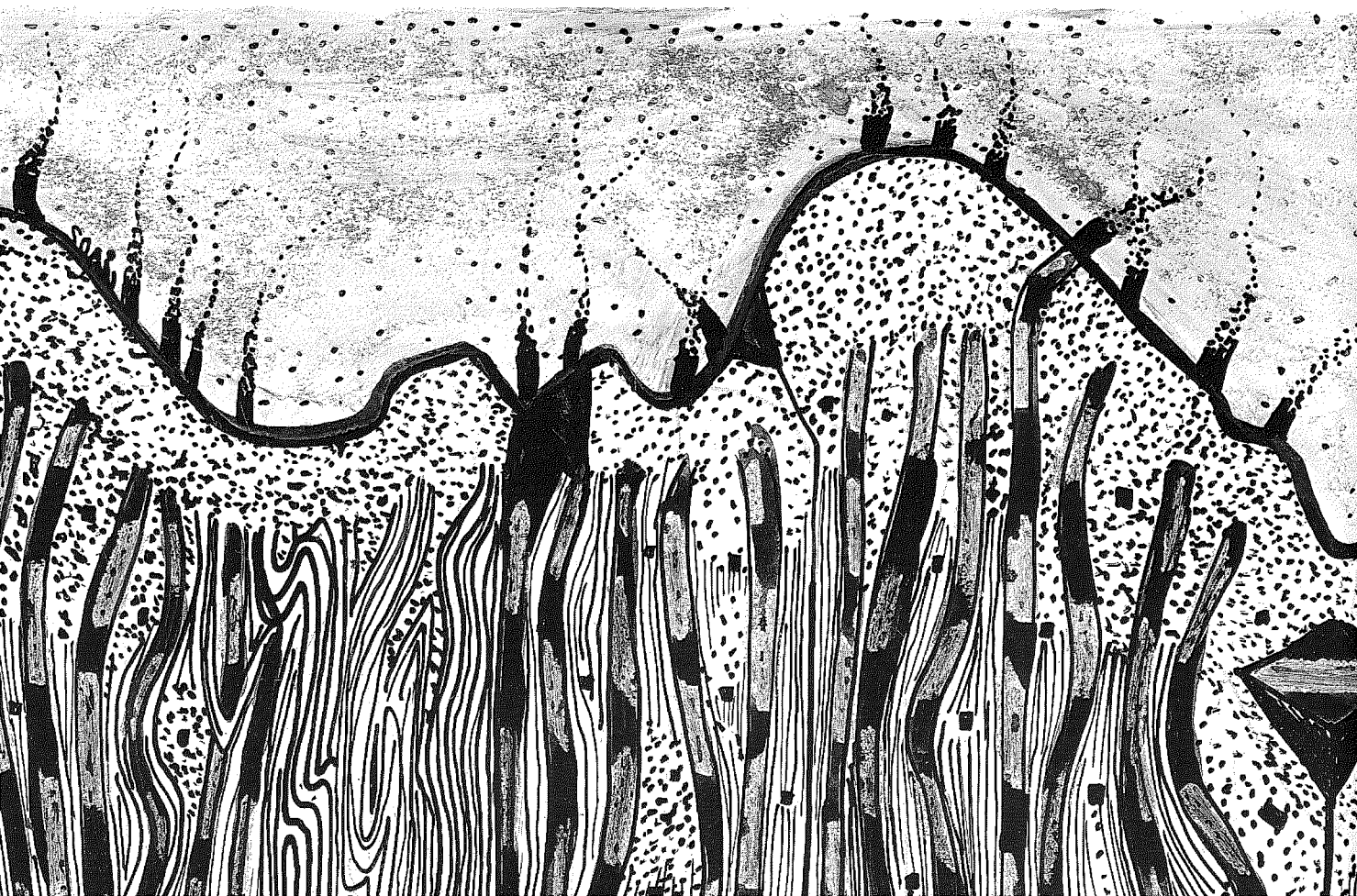
Además de una institución seria y sólida como la Iglesia es indispensable para poder reír. Y no sólo con ánimo iconoclasta; cualquier organización demasiado poderosa se vuelve opresiva y a veces el mejor remedio contra la opresión es lograr ver su lado risible. Los poderes absolutos, en últimas, son ridículos porque se olvidan de algo: todo es efímero, tanto el hombre más poderoso como la institución más respetada van a morir. Mueren hasta los dioses, ¿o quién le reza hoy en día a Palas Atenea o a Zeus o a Quetzalcoatl? Los cultos de hoy serán las curiosidades supersticiosas de mañana.

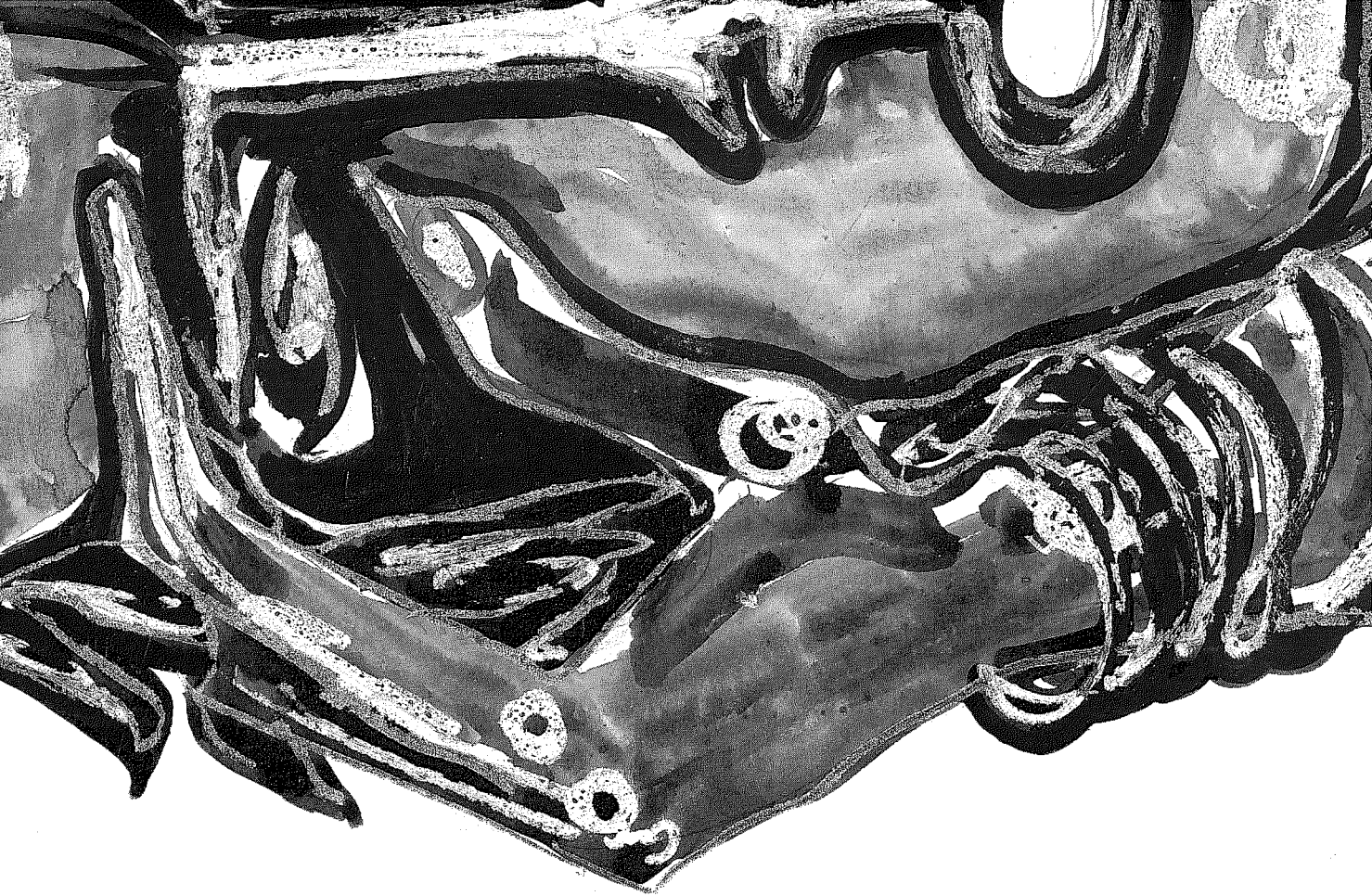
En cuanto a atribuir a la risa un origen divino o demoníaco, la división ya me

parece anacrónica, salvo como síntoma de los mecanismos de defensa contra la risa, que para desterrarla del mundo (por su alta peligrosidad, por su carga demoledora de las más sacras creencias e instituciones) le atribuían su origen diabólico. Su origen en realidad es humano, demasiado humano.

AEM. Andrés Caicedo se suicidó a los 25 años porque consideraba que después de esa edad no valía la pena seguir viviendo. Curró, personaje de Gesualdo Bufalino, afirma que después de los cincuenta años “vivir es una imprudencia pues la vida corre riesgos”. ¿Cuál es tu edad de riesgo?

HAF. Lo único que no me gusta de los suicidas es el afán. Si tienen al frente toda una eternidad en la que van a poder disfrutar a sus anchas de la nada, entonces ¿para qué apurarse tanto? Si al suicidarse uno pasara de verdad a mejor vida, vale, pero no parece. En cuanto a la





“edad de riesgo”, son todas y eso lo demostró el mismo Bufalino que casi a los setenta acaba sufrió una muerte típica de la juventud: la del accidente de tránsito por velocidad, él, que tanto imaginó su final entre tubos de hospital, con una enfermedad, acostado en una cama, casi haciendo un acta paso a paso del progreso de la muerte por dentro. En sus *Calendas griegas* llegó a narrar el momento de su muerte, la forma en que ésta lo iba invadiendo, poseyendo, poco a poco, y le ganó el “knock out”.

AEM. Si “Dios es la criatura más grande que ha parido la imaginación de los hombres”, ¿a quién puede atribuírsele la autoría de la risa?, que según Aristóteles es lo que diferencia al hombre de las demás especies.

HAF. Creo que el pensamiento filosófico y la investigación científica de nuestro siglo cada vez se acercan más a la conclusión de lo insólita, aislada y única

que es la conciencia de los hombres. Por primera vez y tal vez por única desde el Big Bang, la materia tiene conciencia de sí misma. Una conciencia que sabemos parcial, fragmentaria, aproximada, inexacta, pero única. Somos materia que se piensa a sí misma, polvo cósmico organizado por azar y evolución en un efímero y cortísimo lapso condenado a durar muy poco tiempo en términos cósmicos. Durante este intervalo en que la evolución animal ha producido al hombre, nuestra conciencia ha sido capaz de imaginar formas inexistentes de la materia, incluso formas de algo inmaterial que hemos llamado espíritu. Entre esas cosas inexistentes que hemos imaginado están Dios, el Dios judeo cristiano, y todos los otros dioses. Como si nos bastara la fauna del mundo, nuestra cabeza ha parido seres imaginarios para completar una realidad que nos parece poca cosa: minotauros, unicornios, patasolas

La risa también es un fenómeno que aparece con la conciencia. Por un complicado mecanismo psicológico que yo no sería capaz de explicar, hay cosas de la realidad y de los otros hombres que nos producen risa. Y la risa es una de las formas en que manifestamos la alegría. El placer de estar despiertos, de tener conciencia del mundo, llega a un altísimo sitio, casi a un clímax de bienestar, con la risa. El mismo hecho absurdo que tanto preocupó a los existencialistas (que estemos aquí de paso y sin ningún sentido fuera del que le demos nosotros mismos) nos ayuda a la risa. Da risa que unos seres destinados irremediablemente a morir, nos tomemos tan en serio. La risa es el consuelo contra el exceso de filosofía.

