

ENTREVISTA

JUAN CARLOS MÉNDEZ GUÉDEZ:

ESCRIBIR DESDE UN SOL DUPLICADO



Foto: Raquel Méndez Ruperti

En 1996, Juan Carlos Méndez Guédez (Barquisimeto, 1967) llegó a España con un doctorado en mente y una maleta donde apenas cabían sus primeras ficciones. Por entonces, ya había explorado la cotidianidad de su Caracas de infancia en su libro de cuentos *Historias del edificio* (1994), un debut donde el humor y la ironía se revelaron como los ritos fundacionales de su narrativa. Años después, la publicación de *El libro de Esther* en España (1999) marcaría el inicio de una obra robusta que hoy gravita entre dos aguas: la memoria de una Venezuela que duele y la realidad de una Europa que lo ha acogido.

Doctor en Literatura Hispanoamericana y figura importante en la promoción del español desde el Instituto Cervantes, Méndez Guédez ha construido una bibliografía camaleónica. Sus más de 35 libros son un mapa de contrastes: en ellos conviven la crudeza realista de *Los maletines* (2014)—una radiografía de la desintegración nacional—

con la lírica mitológica de *La diosa de agua* o la picaresca de *Chulapos Mambo* (2011). En su universo personal, los “chulapos” de Lavapiés conversan con los mitos del espiritismo marialioncero sin fisuras, uniendo la ironía del presente con la mística de sus orígenes.

Afincado en el barrio madrileño de Moratalaz, el autor se niega a soltar sus “demonios personales”. «Soy una persona de Los Jardines del Valle que se montó en muchísimos autobuses», afirma con la sencillez de quien sabe que la identidad no es una frontera, sino un puente.

La editorial de Miami, La Pereza Ediciones, publicó en 2025 su más reciente novela: *Cuando vuelva diciembre*. En ella, el protagonista, Jacinto Morillo, reconstruye la memoria histórica de Venezuela y la de su linaje familiar. A través de anécdotas que recorren desde los años setenta hasta la actualidad, la obra explora ese espacio donde convergen las pasiones, los afectos y los intensos conflictos de la vida compartida.

En la siguiente conversación, Méndez Guédez huye de las etiquetas y del activismo impostado para hablarnos de la “gozosa disciplina” de escribir en estaciones de tren o bares. Nos revela cómo su miopía se convirtió en una forma de reinención poética y por qué, aunque vea las luces de Madrid desde su ventana, el viejo reloj que lo despertaba en Caracas sigue siendo el corazón que marca el pulso de sus historias.

Tras más de veinticinco años en Madrid, su obra literaria mantiene un diálogo constante con la geografía y la idiosincrasia venezolana. ¿Hasta qué punto la distancia física de Venezuela ha actuado como un prisma clarificador o, por el contrario, como un filtro nostálgico que idealiza o endurece el recuerdo, afectando la verosimilitud de sus personajes y ambientes?

Alguna vez dije que para los que emigramos el sol sale dos veces. Cuando aparece en la ventana y cuando aparece en las ventanas de las personas que amamos y están lejos.

Esa dualidad está allí. Escribo desde ese sol duplicado. Los últimos años de vida de mi madre, ella en Caracas llevaba un reloj que marcaba la hora de España. Pienso que escribo desde un reloj semejante.

Yo diría que la distancia física tiene ambas cosas: un prisma clarificador y también un filtro nostálgico. No tiene sentido pensar que poseemos claves exactas, infalibles para entender lo que contamos. Se trata entonces de escribir desde ese riesgo: la lucidez extrema y la nostalgia que crea distorsiones.

Ver el mundo a través de la ficción es otra forma de conocimiento, solo que se trata de un conocimiento impuro, hecho de claridades y penumbras.

Me gusta pensar que, en la escritura, los límites se convierten en la oportunidad de modular una voz propia que se acerca a la belleza. En mi caso, debo decirte que soy muy miope, y en esa miopía hay una forma de reinventar el mundo. El miope puede ver lunas que flotan en el aire donde otros solo ven farolas.

Escribir literatura es, en esencia, un acto de construcción y permanencia. Ante la implosión económica, política y social de Venezuela, una realidad que irremediablemente permea la conciencia del autor, ¿cree usted que la narrativa contemporánea venezolana tiene la obligación moral, o al menos la inevitabilidad temática, de documentar la desintegración o debe procurar activamente una evasión estética como refugio y supervivencia cultural?

No creo que en ningún momento la narrativa deba tener obligaciones morales. En el caso de la narrativa venezolana para mí la excelencia estética de las obras de Juan Carlos Chirinos, Rodrigo Blanco Calderón o Melanie Pérez Arias las sitúa en un mismo plano. En algún caso hay mayores referencias al presente, en otros hay ejercicios de memoria que conectan con el período de la democracia y del mundo civil de Venezuela, en otros encontramos verdaderos juegos con lo fantástico y con la creación de geografías inasibles.

La obligación de los autores es hacer bellos libros, perturbadores libros. Es inevitable que algunos dialoguen con el horror del presente, pero también es comprensible que otros necesiten construir espacios que aludan a otros tiempos, a otras localizaciones.

Yo no hago esfuerzo en plantearme este dilema. Escribo las historias que me pide el cuerpo.

Te pongo dos ejemplos concretos, la distancia que puede encontrarse entre mis novelas *Los maletines* y *Roman de la isla Bararida*. La primera es una historia realista, una ficción negra sobre un padre que es capaz de poner al mundo de cabeza para salvar a sus hijos del horror y la corrupción de la Venezuela del siglo XXI; la otra es una fantasía medieval en la que dos amantes que pertenecen a reinos enemigos se mueven en una isla que flota a la deriva en el mar y en la que suceden todos los tiempos de la imaginación y la escritura. Siempre es mi voz —o mis voces— la que se encuentra detrás de estas historias, pero tienen mecanismos de escritura diferentes, modos de la prosa, ambientaciones antagónicas.

Una obra literaria es aquella que pretende intervenir el lenguaje de lo cotidiano y hacerlo más vivo, más impredecible y lúdico. La que pretende construir imágenes que perduran y potencian lo anecdótico.

Utilizar los elementos inmediatos de la cotidianidad es un camino posible para lograr ese objetivo, pero no es el único.

La crisis venezolana ha generado nuevas dinámicas sociales y un vocabulario específico asociado al trauma, la migración forzosa y la precariedad. ¿Cómo maneja la tentación de incorporar este “lenguaje de la catástrofe” en su ficción sin que la obra se convierta en una mera crónica coyuntural, logrando trascender el dolor inmediato hacia la exploración de la condición humana universal?

Qué interesante ese término: lenguaje de la catástrofe. Toda catástrofe deja su lenguaje, todo encuentro, toda despedida, todo drama tiene un lenguaje particular. Allí entra en juego el oído peculiar de quienes escribimos para intentar alcanzar una dimensión más profunda del vivir, pues desde luego esta no se encuentra en sus superficies más obvias.

El lenguaje de la catástrofe o cualquier otro, para funcionar en una obra ficcional debe ser intervenido, debe ser procesado como parte de un conjunto. Es un pre- texto, un punto de partida desde el cual la voz propia del autor comenzará a desarrollar sus propios hallazgos.

Ese mundo de fotonovelas, folletines, cartas empalagosas que refleja Manuel Puig

en sus obras, por citarte un caso, esa sentimentalidad cursi, excesiva y maravillosa de sus personajes, no viajó directamente a la obra de ficción. La mano de Puig, el ojo, su oído, trabajaron sobre ese material para convertirlo en una propuesta propia.

También tu pregunta me hace pensar en los muchos lenguajes de una novela como *Pupett*, de Margarita Cota-Cárdenas; no solo los cruces con el inglés, sino las voces reproducidas fonéticamente, las voces politizadas, las de tono familiar, las poéticas, las telegráficas. Una mixtura de lenguajes en los que resulta fundamental la intervención de la narradora.

Elipsis, yuxtaposiciones, cambios de registros, juegos con la parte gráfica, son algunas de las maneras en las que esos lenguajes inmediatos se mueven al cuerpo de un cuento o una novela. En lo personal me interesa que queden allí como una música en segundo plano, un ruido ambiental que a veces llega al protagonismo, pero luego se retira con discreción.

Lo ficcional puede apoyarse en las coyunturas siempre y cuando logre trascenderlas. Hay muchas claves en la literatura de Pavese que imagino son propias de la situación de la Italia fascista, pero aun sin poseer esas claves encuentro allí una obra que habla sobre la condición humana, sobre la soledad, sobre la ferocidad del poder. Leer a Pavese es entrar parcialmente en esa época, ser ese tiempo y vivirlo, pero desde un proceso imaginario en el que no necesito conocer todos sus detalles ni el lenguaje exacto del tiempo de Mussolini.

Ya existen discursos narrativos como el periodístico o el histórico que dan cuenta de esos otros matices específicos de lo cotidiano.

Narrar, narrar ficción es convertirte en una criatura que es capaz de acoger todos los lenguajes, que es capaz de absorberlos, de digerirlos, de transformarlos.

La función primordial de la literatura a menudo se postula como estética. No obstante, dada la urgencia histórica, ¿cuál es el riesgo o la tentación más grande que enfrenta como narrador al intentar equilibrar la pureza de su oficio artístico con la necesidad de un compromiso cívico que podría llevarlo a desdibujar la ficción en favor de la tesis política?

Veo que en el currículum de muchos artistas



Foto: Raquel Méndez Ruperti

ahora se agrega la palabra “activista”. Es como si la propuesta estética no fuese suficiente, por lo que se nos pide que concedamos una bula estética para determinado creador pues en el fondo de sus insuficiencias hay una causa justa.

Me parece maravilloso que alguien quiera salvar el planeta, la paridad, las minorías, los extranjeros, los lugareños, la naturaleza, las termitas, las especies amenazadas, pero no me pidan que lea a un autor porque él siente que es una buena persona.

Eso no es un argumento literario. Yo durante once meses al año soy una persona descreída, árida, irritable, pero lo cierto es que cuando llega diciembre entro en un estado de beatitud y sosegada felicidad. Amo el mundo. Me emociono hasta las lágrimas con los pesebres y los pinos iluminados. Veo que el cosmos se llena de la dulzura del mazapán. Es decir, se supone que debería solicitar una bula especial para mis libros que escribo en diciembre, porque sin duda ninguna durante ese mes soy una bella persona; así que hasta podría colocar en mis fichas biográficas un dato aclaratorio: “ama la navidad y las canciones de Nancy Ramos”, pero yo entiendo que eso no es un valor para la literatura.

Lo cierto es que hay un retorno a pensa-

mientos creativos muy reaccionarios en el que se supone que una escultura, una instalación, un corto, una novela, nos ayudan a comprobar tesis políticas redentoras, como si estuviésemos regresando a cierta literatura edificante de la Edad Media en la que se explicaban las fórmulas para ser buenos cristianos.

La misma literatura española actual tiene un segmento importante de realismo social que es insufrible. Obras de tesis para denunciar la subida de los pisos en Lavapiés, la trata de seres humanos, los oligopolios, lo malvados que son los gobiernos españoles con la pobrecita dictadura cubana. Lo curioso es que estos libros contra el capitalismo tienen su segmento de mercado, son posibles y funcionan dentro de una lógica de mercado que los hace rentables y apetecibles, muchas veces dentro de grandes grupos que saben manejarse muy bien en el tema negocios. Pero quien lee un cuento maravilloso de Natalia García Freire, Giovanna Rivero o Liliana Lara, quien lee un poema de Santos López o de Luz Pichel, quien lee una novela de Katya Adaui o Rita Indiana, se conecta con el principio perturbador de la literatura, con su sacudimiento profundo. Algo que va más allá de la denuncia y la indignación.

Quien lee a estos autores que te acabo de citar comprende que esa otra litera-

tura que se sostiene en la rigidez de una tesis resulta insuficiente tanto para la literatura como para las tesis mismas.

Ni como lector ni como escritor me interesan las piezas literarias en las que me entregan mastocado un mensaje concreto, ni siquiera cuando comparto las ideas que me está dando ese mensajero vestido fortuitamente de novelista.

En un mundo polarizado, la sutilidad puede interpretarse como tibieza. ¿Cómo distingue usted el momento en que una obra cargada de subtexto social y crítica se acerca peligrosamente a la literatura militante y qué herramientas narrativas utiliza para mantener la complejidad del arte por encima de la simplicidad del panfleto?

Hace años compré una novela de un autor argentino que había ganado un premio. Avancé como pude entre sus páginas, hasta que llegué a una parte en la que claramente enaltecía a la familia Kirchner, los beatificaba sin rubor ninguno. Aquello no era una novela, era una hagiografía a la que le habían puesto un cintillo que decía: “gran novela del siglo pasado, del presente y del futuro”. Lancé aquella obra maestra contra la pared y luego la vendí en un puesto de libros usados. Había allí una voz militante que pretendía educarme. Eso se siente. La voz omnipresente que quiere conducirte por el camino del bien.

Pero hay una novela preciosa y terrible de Sándor Márai: *Liberación*, en la que con impecable maestría narrativa vemos a una mujer que aguarda la llegada de los soviéticos con la esperanza de que sea el fin del horror nazi. Es una novela durísima, porque la mujer termina comprobando que no hay en ese momento liberaciones posibles para su país y mucho menos para ella. Solo hay un cambio en el rostro de los verdugos. Es un libro que un lector rígido puede entender como panfleto porque rebate sus opiniones sobre la segunda guerra mundial, pero allí no hay panfleto, allí hay un libro que abre heridas, que cuestiona el relato histórico pues muestra lo que sucedió en esos años y el sufrimiento terrible de las mujeres húngaras cuando la URSS apareció para “liberarlas”.

La clave, pienso, viene dada por lo que decía Henry James sobre el discurso novelístico: Mostrar, no decir. Mostrar.

La primera novela de la que te he

hablado me decía lo maravillosos que son los Kirchner; la segunda me mostraba a los soviéticos al entrar a Hungría.

Es algo muy interesante de la literatura venezolana actual. Muestra. Señala. Otra cosa es que la fotografía no sea del agrado de algunos, pero allí no encuentras voces conduciendo el pensamiento del lector por la vía “adecuada”.

Pienso en una novela maravillosa de Barrera Tyszka: *Patria o Muerte*. Más allá de las coyunturas en las que se basa, allí encontramos una pregunta terrible, incisiva que es muy incómoda y a la vez necesaria. Existe el caudillo carismático que logra engañar y encantar con su canto de sirenas, pero ¿qué sucede con la gente que se dejó encantar por ese discurso? ¿Basta la patología de un narcisista maligno para poner de cabeza un país o es necesaria la complacencia de las masas que lo siguen?

El caso es que me gusta situar mi propia obra en ese camino en el que quizá voy mostrando el horror, pero también lo lleno de preguntas, de contradicciones, de penumbras y hasta de iluminaciones.

Mi estrategia consiste en poner la oreja sobre el libro que estoy escribiendo y darme cuenta de si como pretendo, es una suma de voces que en las que asoma lo entrañable, lo humano, pero también lo viscoso y lo mezquino, o si por el contrario ha quedado un libro con una voz subida a un púlpito explicando cómo alcanzar la salvación.

Si este último ejemplo es el caso, ese libro va a la papelera.

Publicada en un momento de gran agitación, *La diosa de agua* se percibe en su bibliografía como una presencia insular y casi mitológica, separada de la urgencia urbana. ¿Qué motivó esta inmersión profunda en la temática identitaria? ¿Buscaba acaso un espacio de neutralidad poética o de silencio fecundo para procesar la realidad continental?

Desde hace un tiempo, intento que en mi obra convivan al menos dos tipos de libros. Unos de literatura realista, muchas veces teñida por el humor, por juegos expresivos que potencien la legibilidad y la sentimentalidad de los personajes. Y otros dentro de lo que Ernesto Pérez Zúñiga llama la literatura del umbral y que pretenden una visión más lírica, más fragmentada, más liberada de la comunicación inmediata,

en tanto son incursiones en espacios de lo sagrado, de lo mítico, del misterio, de los otros mundos que conviven con el mundo próximo.

La diosa de agua junto a *Roman de la isla Bararida* pertenece a este segundo grupo al que espero se sumen otros títulos en los que trabajo actualmente.

La motivación para escribir ese libro al que haces referencia nace de un verso de Eugenio Montejo: *vuelve a tus dioses profundos*. Eso hice, regresé con ternura, emoción y asombro al mundo del espiritismo marialioncero de mi infancia y mi adolescencia. Un mundo que tiene un mito esencial recogido (¿reescrito?) por Gilberto Antolínez en los años treinta del siglo pasado que refiere la lucha entre María Lionza y una serpiente.

La religiosidad marialioncera es esencialmente oral, con muy pocos reflejos escritos, allí entendí que se trataba de una invitación que me daba la vida. Escribir, imaginar, completar, inventar las historias de ese mundo que palpita en la montaña de Sorte.

Cuando me reuní con Juan Casamayor, editor de mi obra cuentística, él me hizo una serie de preguntas muy interesantes y comentó: “has trabajado este libro del mismo modo que ha creado su discurso esa religiosidad: sumando, agregando capas, mezclando creencias y mitos muy diferentes”.

Esa clave me encantó. Y ese es un libro que necesitaba escribir. Sé que algunas personas pueden irritarse con esas páginas porque María Lionza es una diosa rural, de clases populares, pero en primer lugar yo soy eso: un nieto de campesinos caficultores y alguien que creció en Los Jardines del Valle entre plomazones y redadas; y por otro lado, acercarse a la diosa desde la poesía es un modo de explorar qué aspecto de las diosas vive en nosotros como colectivo, qué diosas guardan dentro de sí los que solo tuvieron una madre luchadora que se enfrentaba al mundo entero, qué energías de lo productivo, de la sabiduría de las cosechas, del respeto a los animales son perdurables frente a los discursos del odio y la destrucción que impregnan a Venezuela desde los círculos del poder.

No creo, en absoluto, que este sea un libro que busca neutralidades. Frente a la situación venezolana el que quiera puede mirar mis artículos, mis opiniones en redes, pero un libro es un viaje a los propios abismos, a los propios

rincones olvidados. De hecho, otra novela mía: *La montaña de los siete tambores*, vuelve sobre el tema, pero ahora desde la perspectiva de quienes alguna vez se han encontrado cercanos al espiritismo marialioncero. En concreto, gira en torno a un personaje que recibió la llamada de lo sagrado y decidió ignorarla. Me interesa mucho ese dilema: ¿Qué hacer con la fe cuando la fe no es tan grande cómo para cerrar los ojos y lanzarte al vacío? ¿Qué sucede con aquellos que, como dice Joseph Campbell, recibieron un llamado y optaron por esquivarlo?

En este libro de relatos se entrelaza la historia contemporánea con un profundo tejido de leyendas y la presencia de lo telúrico. ¿Considera que el mito, en el contexto de la modernidad y la dispersión, es la única estructura narrativa capaz de dar coherencia y un sentido de trascendencia a la experiencia fragmentada del venezolano actual?

Los libros que perduran en mí como lector suele tener un trasfondo mítico. Creo que te adelante esta respuesta al nombrar a Pavese.

En todo caso, para citarte otro ejemplo, no tengo las claves para comprender el contexto social y político del mundo de Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, pero allí se escenifica la lucha entre padre e hijo, el diálogo entre los muertos, la búsqueda de la venganza, el nacimiento del mundo en una pareja que vive al margen de la vida colectiva.

Esa es la parte del libro con la que conecto de manera más nítida.

No me atrevería a decir que hay una única manera de dar trascendencia a una obra. Eso me parece una visión muy juvenil de la literatura. Pensar que mis modos son los únicos modos de escribir me parece una temeridad, o en todo caso, una estrategia de poder para entrar en el canon que es algo que tampoco me resulta interesante.

Eso sí, desde siempre he procurado que mis libros tengan una doble capa: una evidente, cotidiana, realista en muchos casos, pero también otra más profunda en la que el mundo del misterio, lo oculto, lo sagrado, palpita como un oculto tesoro.

Imagino que cada escritor tendrá sus maneras, pero lo cierto es que yo no sé pensar, no pienso en términos teóricos y conceptuales al escribir. Quizá alguna vez lo hice, pero



Fuente: letralia.com

un día en Salamanca pedí una ración de patatas revolconas y al terminar de comerlas me di cuenta de que el último de mis conceptos acababa de desaparecer en el aire.

Lo cierto es que a veces encuentro narradores que piensan y piensan: tienen ideas sobre la IA, sobre la posmodernidad, los vampiros, la literatura del siglo XXI, los lenguajes de Internet; para decirlo claramente, son genios en potencia y no hay tema que se les resista, pero a la hora de intentar una narración solo son capaces de fabricar unos ladrillos pesadísimos, insostenibles, inocuos. Y me doy cuenta de que un verdadero narrador piensa en términos narrativos; un narrador piensa como lo hacía Milán Kundera, impregnando sus obras de un tejido conceptual y ensayístico que es parte de la propia ficción, que es músculo de lo que se cuenta.

Lo cierto es que yo jamás me siento y digo, voy a escribir para dar sentido a la experiencia fragmentada del venezolano o del latinoamericano. Yo me siento porque necesito ordenar lo que sucede en mi cabeza, las historias ficticias que me van rodeando, las voces que comienzan a habitar-me.

Hace poco, cuando estuve en mi casa de infancia, y comencé a ordenar cajas, a mirar papeles muy viejos, a encontrar los objetos de mi madre que falleció hace un año, yo lo

que sentía eran voces, aquellos objetos me hablaban, me decían palabras torpes, balbuceantes. Sé que Pierre Reverdy afirmaba que los objetos no tienen voz, sino que es la mirada del creador la que se las otorga, pero yo sentía que aquellos pequeños adornos de casa, los muebles, las paredes, los cuadros decían muchas cosas y que yo no estaba preparado para escucharlas. Así que reflexioné, en medio de la tristeza profunda que arrastro y que soy desde hace un año, “tengo que lograr hacer en mí el silencio para dialogar con esas voces de casa”. Eso quizá es el comienzo de un libro. Si ese libro llega a existir, seguro que se podrán hacer otras lecturas, que yo mismo podré hacer otras lecturas sobre esas casas venezolanas en las que los ancianos no miraron jugar a sus nietos pues nacieron muy lejos, pero el origen de esas posibles palabras del futuro nace de esa experiencia que te estoy contando.

Con una obra tan diversa en temas y registros, ¿podría describir su método de trabajo? ¿Es usted un escritor que se ciñe a un plan arquitectónico estricto, con escaletas detalladas, o prefiere la improvisación y el descubrimiento de la trama y los personajes a medida que avanza la escritura, dejándose guiar por el impulso inicial?

Milton Glaser declaró en una oportunidad que solía aburrirse y que por eso evitaba la repeti-

ción. Algo que se nota en la variedad su obra gráfica. Me gusta esa inconformidad y el peso creativo que dentro de ella tiene el aburrimiento.

De allí mis propios saltos de registro. Me aburro. Me muevo de lugar. Por eso te puedes encontrar una novela cómica y feroz como *Chulapos mambo* o un libro fragmentario y lírico como *Arena negra*. Siempre soy yo, pero intentando comenzar desde cero.

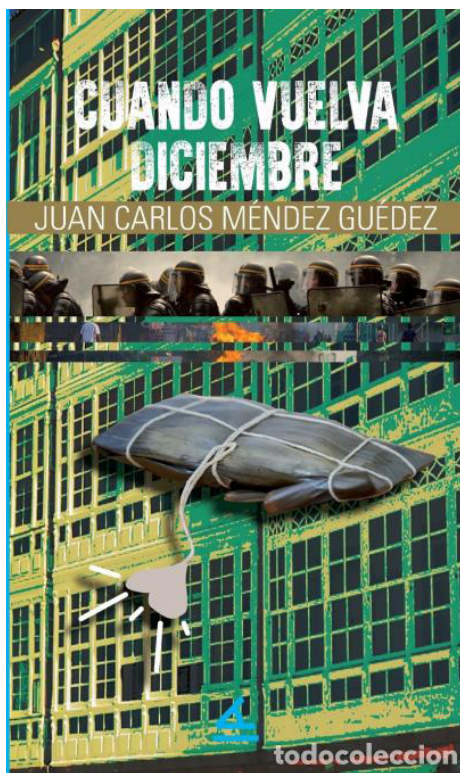
En cuanto a la escritura de cada título, digamos que yo necesito sorprenderme. En la primera versión que escribo necesito sorprenderme al ver lo que va surgiendo y que yo también desconozco.

Cuando escribí *Los Maletines* tenía claro que un hombre sacaba y movía extraños maletines entre Venezuela y otros lugares. Guardaba en mi cabeza ese clima cinematográfico y poco más. Y en el camino fui descubriendo que ese personaje era un canalla, un arribista, pero que a la vez era un gran padre, un padre coraje capaz de traicionar incluso las miserias de su propia ambición, si por ello podía salvar a sus hijos del horror. El libro fue creciendo desde mi perplejidad, desde el modo en que comencé a admitir que ese canalla tenía un lado humano que me interesaba: su manera de vivir la amistad; su mala suerte en el amor; el miedo que comienza a rodearlo porque se ha rodeado de gente peligrosa, su forma de ser padre.

Ese es el modo en que suelo escribir. Una primera versión que obedece a un impulso, que suele ser el seguimiento de una voz que comienza a contarme su historia. Luego hago unas tres versiones más en las que realizo un trabajo racional y analítico; en el que potencio ciertos elementos que han surgido al azar; en el que reduzco ciertas partes, ordeno otras, amplío detalles. Pero hablamos de un trabajo que tiene un final: no me quedo pegado para siempre en un libro; cuando pasa un tiempo si no logro alcanzar lo que pretendía, pues pasa al olvido y ya.

Lo dijo Bernardo Atxaga; la tercera versión muy probablemente es mejor que la primera; pero desde luego, la séptima o la octava no lo será.

Te hablo en concreto de *Los maletines* porque acabo de vivir una experiencia maravillosa. Ya esta obra había sido traducido al francés y acabo de presentar la edición en inglés en Estados Unidos. Pero el proceso de esta última fue algo tan novelesco. Hace años me escribía



la profesora Suzanne Corley para decirme que lo quería traducir. La noticia me alegró y me conmovió porque Suzanne me comentó que estaba desahuciada; le quedaba poco tiempo de vida y quería utilizar ese tiempo en traducir mi historia. Así lo hizo, llegó a enviarme su trabajo y trató de ponerlo en marcha, pero finalmente falleció. Lo increíble, en medio de esta noticia tan triste, es que sus amigos tomaron el proyecto y lo revivieron; consiguieron el apoyo maravilloso de la traductora Barbara Riess que trabajó la versión inicial párrafo a párrafo y la llenó de sus propias soluciones, así que también la hizo suya. Luego los amigos de Suzanne lograron que la editorial *Black Square edition* se interesase en publicarla.

El caso es que hace pocos días se presentó el libro y en una sala repleta en Allegheny College comprendí que la muerte es lo más poderoso que existe, pero no es capaz de vencer la fuerza de la amistad. Allí estaban los amigos de Suzanne, viendo cómo habían podido cerrar ese sueño de su amiga. Mi libro había sido el instrumento concreto con el que ellos seguían queriendo a su amiga que ya se había marchado.

Un momento como este justifica el haber dedicado años de mi vida a escribir esa historia.

Se dice que el tono y el destino de una novela se deciden muy pronto. ¿En su proceso, el final de la historia es una meta clara que

orienta todo el desarrollo, o es una consecuencia orgánica que solo se revela tras haber explorado y entendido las motivaciones profundas de sus personajes?

Borges comentó en alguna ocasión que él conocía dónde se cerraba la historia que deseaba contar. Me parece muy útil ese modo de trabajo. Claro que en el camino ese final puede transformarse, pero desde luego es una guía muy útil para ponerse en marcha.

Suelo intuir el final de una historia, pero lo primero que me llega es una voz. Alguien habla, alguien tiene palabras concretas, una sintaxis, ese alguien puede ser un personaje o un omnisciente, pero en el fondo todo remite a que se me está apareciendo la vida de un ser de ficción. Entonces se trata de seguir esa voz. A veces logro salir adelante, a veces me agoto en el camino y abandono lo que estaba narrando.

Al escribir *Roman de la isla Bararida* el final era un poco abstracto: los dos protagonistas logran vencer el olvido pues su amor será una forma de eternidad mítica que no se refleja en la vida cotidiana, pero lo cierto es que yo no tenía los detalles, las palabras exactas de ese cierre; solo en el camino me encontré con que la voz de la historia era una oración de agradecimiento por la belleza que produce la vida en tanto nunca el dolor por lo que se pierde es superior a la felicidad por lo que una vez se tuvo.

Más allá de la planificación, la escritura exige disciplina. ¿Tienes algún ritual, horario o condición innegociable que le permita acceder al estado mental necesario para la creación, y cuánto ha evolucionado este ritual desde sus inicios en Venezuela hasta su consolidación en España?

Yo lo vivo como una gozosa gran disciplina. Los dolores de espalda, los problemas con las manos y los codos que ahora tengo, son para mí bellas heridas de guerra. Decidí escribir, entonces a eso me entrego con todas las fuerzas. Si los editores, lectores y críticos responden con entusiasmo a ese esfuerzo... maravilloso; si en alguna oportunidad no lo hacen, pues no pasa nada. Yo vivo en una batalla personal para llegar a la belleza. Mejor si tengo compañía, pero si no es así, cuento con la terquedad, la ternura y la rabia para levantarme cada día a imaginar historias.

Con lo años no tengo condiciones innegociables para trabajar. No quiero excusas para posponer

la escritura. Hace años escribía de noche en mi estudio y escuchaba a Bach, o a Mozart o a Mahler, y al terminar de escribir me daba un banquete de merengues y vallenatos; ahora soy capaz de escribir en cualquier momento y lugar. Siempre que haya una posibilidad, que exista el clima de escribir, escribo. Hoteles, estaciones de trenes, bares, restaurantes, el metro, aviones. Cualquier lugar y momento puede servir si entro en la condición mental adecuada y dejo de escuchar los sonidos del mundo y solo escucho el sonido de mi libro.

Escribir. Escribir. Esa es la clave.

El famoso, las tres presentaciones de libros en un día, las comidas de trabajo para estrechar manos y hacerse el simpático, las sonrisas complacientes con los que tienen cara de editores o periodistas de cultura, eso que llaman vida social de escritor puede estar muy bien para el que le guste; pero yo entre ir a una fiesta con gente importante y escribir me voy a quedar escribiendo; entre ir a una fiesta con gente importante o llevarle comida a una colonia de gatos callejeros voy a preferir a los gatos.

Quiero una vida en la que cada lectura, cada abrazo nazca de la verdad de un sentimiento, no de un cálculo.

El ritual de escribir es escribir y vivir como si se estuviese escribiendo siempre. Hace poco me encontré con Luis Mateo Díez y me contó una historia preciosa sobre su padre en la que a este unos hombres hicieron entrar por un agujero para rescatar un tesoro y, después de dudar si lo mataban para que no revelase el secreto, optaron por perdonarle la vida y regalarle una moneda de oro. No me importa si la historia es verdadera, me conmueve el comprobar que Mateo Díez vive desde siempre en la escritura, que desde que sus ojos tuvieron conciencia, escruta y mira el mundo como la posibilidad continua de escribir.

Hay un precioso poema de Borges; creo que se llama "Los justos". Allí la voz poética habla de personas que viven la vida en la belleza. Una pareja que lee un terceto, un ceramista que premedita las formas y el color de su trabajo, dos personas que juegan ajedrez. Y uno de esos versos dice literalmente: "el que acaricia un animal dormido".

Eso me encanta. Mi ritual para escribir, mi ritual para vivir será siempre solo eso; ser alguien que escribe, ser "el que acaricia un animal dormido".