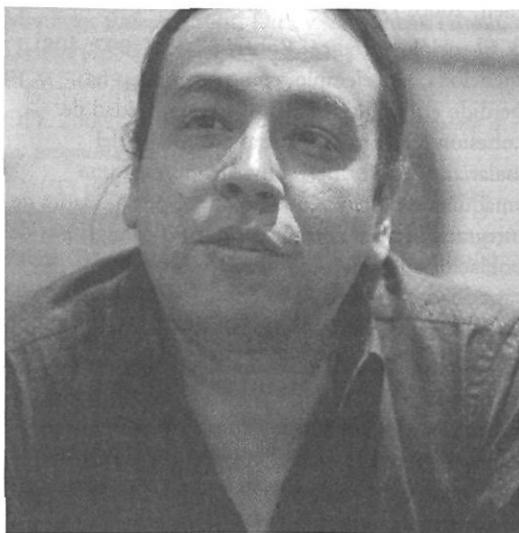


Ernesto Pérez Zúñiga creció en Granada y nació en Madrid (1971), ciudad donde vive actualmente. Sus últimos libros son: *El segundo círculo* —XVI Premio Internacional de Novela Luis Berenguer—, *Santo diablo*. Tiene un libro de poemas, *Calles para un pez luna*, que fue Premio de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, y un conjunto de relatos: *Las botas de siete leguas y otras maneras de morir*. Parte de su obra ha sido recogida en numerosas antologías y en diferentes estudios críticos.



Juan Carlos Méndez Guédez nació en Barquisimeto, Venezuela, en 1967. Es novelista y cuentista y reside en España desde 1996, donde ha publicado y escrito la mayor parte de su obra. Es autor de las novelas *Una tarde con campanas*, *Árbol de luna*, *El libro de Esther* —finalista del Premio Rómulo Gallegos— y *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo*. Y de los libros de relatos *Tan nítido en el recuerdo*, *La ciudad de arena* e *Historias del edificio*. Sus cuentos forman parte de algunas de las más importantes antologías en español: *Líneas aéreas* o *Pequeñas resistencias*.

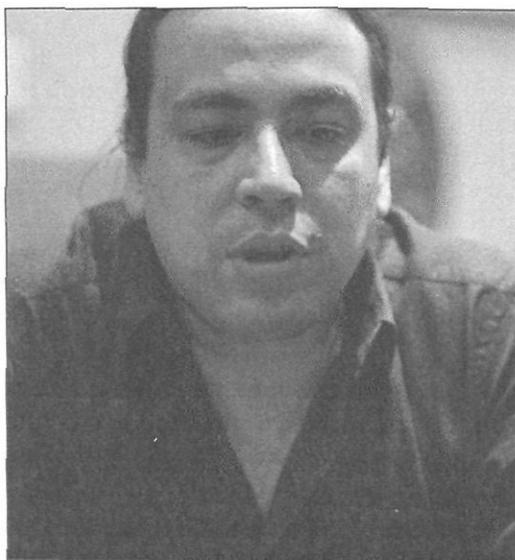
Diálogo de la Lengua

Mano a mano entre el escritor venezolano Juan Carlos Méndez Guédez y el español Ernesto Pérez Zúñiga, sobre la necesidad y el placer de la escritura y sobre la aventura literaria que comparten los novelistas latinoamericanos y españoles

CARIDAD PLAZA
Periodista

CARIDAD PLAZA.—Ustedes son escritores de la misma generación, uno venezolano y el otro español y sus respectivos territorios de referencia se reflejan en sus novelas...

JUAN CARLOS MÉNDEZ GUÉDEZ.—Como novelista, sería imposible escribir sobre temas, situaciones o personas que no tengan que ver con mi vida, porque creo que la emoción de un escritor se logra cuando toma los elementos que le son familiares, entrañables o angustiosos, y los convierte en palabras para reformularlos. Un escritor se siente más cómodo si el territorio de sus ficciones es el que le resulta más próximo... Yo, en alguna ocasión, me he planteado, como proyecto personal, escribir algo un poco más alejado de lo que son mis obsesiones y mis curiosidades cotidianas y a los veinte o treinta folios he tenido que abandonar, porque me aburría hablando de un mundo que no resonaba en mí. Tenía que volver a mis territorios conocidos, familiares y entrañables, para sentir que la escritura volvía a la plenitud que yo le exijo. Por eso en mis últimos libros está la dualidad España-Venezuela, un diálogo, unos contrastes y unas si-

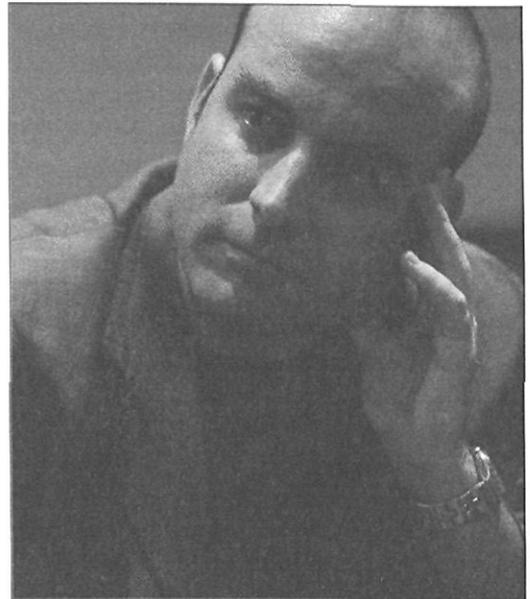


Juan Carlos Méndez Guédez:
«La emoción de un escritor se logra cuando toma los elementos que le son familiares, entrañables o angustiosos y los convierte en palabras»

militudes que me interesan porque son parte fundamental de mi vida. Un novelista siempre trata de volver a vivir a través de la escritura y la manera de volver es dialogar con la vida real para perfeccionarla. Pedro Almodóvar dijo en una ocasión que la ficción era el perfeccionamiento de la realidad, y es verdad, porque no queremos contar cómo ocurrieron las cosas, sino cómo nos hubiese gustado que ocurrieran y para eso hay que tener una base, una plataforma, que es la realidad íntima. En alguna ocasión leí que la película *Casablanca* está basada en una obra de teatro y el autor de esa obra la escribió alrededor de la famosa canción *As time goes by* y yo alguna vez he comentado a mis alumnos del taller de literatura que la energía que se estableció entre esa canción y el autor de la obra de teatro fue tan poderosa que se transmitió a la película, de tal forma que ha llegado a conmovernos.

ERNESTO PÉREZ ZÚÑIGA.—En realidad uno sólo escribe de lo que vive, de lo que sueña y de lo que le preocupa, y eso está ahí, sea una novela, una película o un poema. Escribes sobre lo que te ha ido preocupando, percibiendo o interesando durante mucho tiempo. Por ejemplo, mi novela *Santo diablo*, trata el tema de la Guerra Civil, que fue algo que me interesó siempre desde un punto de vista muy especial, desde el punto de vista de los viejos, con los que fui hablando. Pero no sabía que iba a escribir una novela. Era algo que me importaba y sobre lo que quería investigar sólo por la necesidad de saber. Y estoy totalmente de acuerdo contigo, Juan Carlos. Si uno escribe una novela sobre algo que no pertenece a la vida personal o social, la novela sale muerta. Se convierte en una especie de ejercicio retóri-

co que no comunica. Lo de la canción de *Casablanca* es un ejemplo perfecto. La literatura tiene que estar muy pegada a la vida y una de las responsabilidades del escritor es estar atento a lo que sucede. Ni a ti ni a mí nos interesa como autores ese género que se ha puesto de moda últimamente, que es la literatura metaliteraria. Los dos, aunque hacemos homenajes literarios y nos gusta jugar con eso, escribimos sobre la vida y creo que las obras con capacidad de comunicación son las que recogen las vivencias y los problemas de su tiempo.

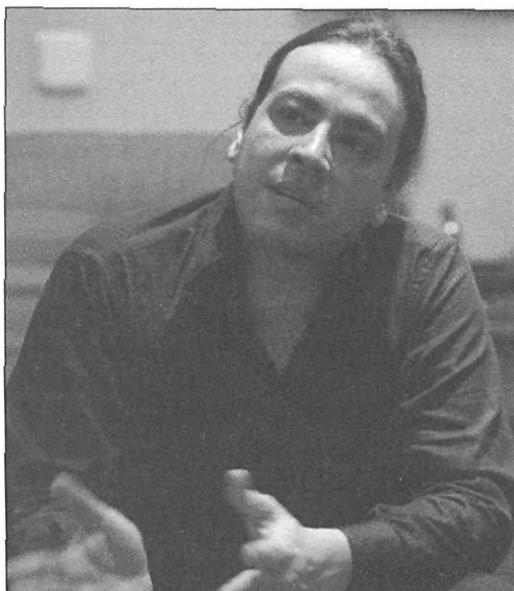


Ernesto Pérez Zúñiga: «La literatura tiene que estar pegada a la vida y una de las responsabilidades del escritor es estar atento a lo que sucede»

C. P.—Y las lecturas ¿cómo influyen? ¿Influyen más desde el punto de vista técnico, del estilo literario?

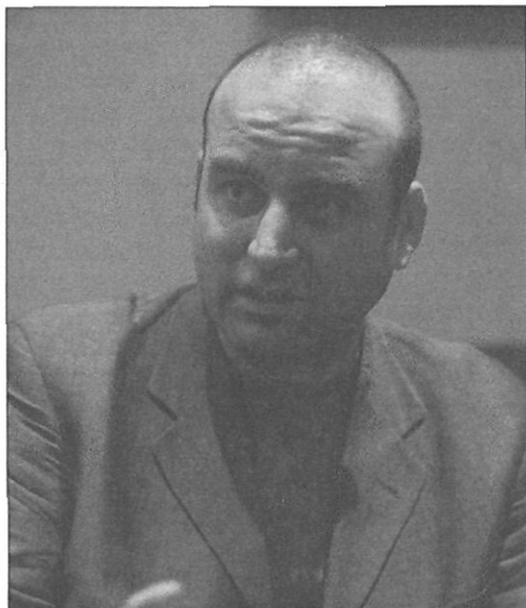
J. C. M. G.—Depende. Hay lecturas que te influyen personalmente y las hay que te influyen en la técnica. Puede ocurrir que te fascine un escritor, que le adores, pero que, por alguna razón que desconozco, no se filtre en tu escritura. Lo admiras, te ha servido incluso para vivir, pero su escritura no establece relación con la tuya. En cambio, hay obras que establecen una especie de resonancia sobre tu mano. Lo que intuyo es que las lecturas que fluyen en la parte técnica —creo que voy a decir algo temerario— son sólo las de los veinte años, que es cuando más atento estás a cómo construye sus personajes tal o cual escritor. Cuando te acercas a los cuarenta empiezas a leer de una forma más visceral y lo que te interesa de una novela es que te divierta o que te haga sufrir. La voz del escritor, sus virtudes y sus defectos, se empiezan a cocinar a los inseguros veinte años, pero, en estos momentos, yo, por ejemplo, tengo una sana involución: cada vez entiendo menos lo que leo, cada vez me gustan menos cosas y las que me gustan, me seducen con mayor intensidad. Creo que cuando eres joven las lecturas influyen en tu técnica y, a medida que vas madurando, empiezan a influir en tu vida.

E. P. Z.—Pero reconoce, Juan Carlos, que tenemos suerte con esta época porque contamos con muchas más ventajas de la que tenían los novelistas de hace cien o incluso cincuenta años —estoy hablando desde el punto de vista técnico—. Tenemos detrás una tradición increíble: todo la narrativa de los clásicos, desde Apuleyo pasando por el siglo



Juan Carlos Méndez Guédez:
«Cuando eres joven las lecturas influyen en tu técnica y, a medida que vas madurando, empiezan a influir en tu vida»

XIX y el XX, que tantas lecciones nos ha dado. Gracias a lo que hemos leído desde la adolescencia podemos manejar muchísimas técnicas y contar desde muchos puntos de vista. Ahora ya no tenemos la necesidad de innovar por innovar y podemos utilizar lo que hemos aprendido, según las necesidades de la historia. Nuestros predecesores, a veces, se veían obligados a utilizar técnicas poco investigadas, como en una especie de laboratorio. También el cine, que es otro gran recurso, ha sido una fuente continua de técnicas, de las que nosotros nos hemos privilegiado, frente a na-



Ernesto Pérez Zúñiga: «Gracias a lo que hemos leído desde la adolescencia podemos manejar muchas técnicas y contar desde muchos puntos de vista»

rradores de hace cincuenta años. Conocemos una gran cantidad de recursos y es un auténtico gozo poder utilizarlos o rechazarlos. Nuestra educación literaria y cinematográfica nos ha dado una gran ventaja.

J. C. M. G.—Y eso es fundamental porque no existe un solo escritor que no utilice esos recursos. Cuando un niño escribe un cuento, cuando empieza a armar una historia, es porque ha realizado un descubrimiento técnico: ya ha descubierto que debe hilvanar una presentación, un nudo y un desenlace. Pero lo di-

fícil es utilizar esas técnicas de modo que el lector no las note. Julio Ramón Ribeyro, en sus diarios, dice que la narrativa latinoamericana de los años 60 y 70 estaba obsesionada por la técnica, por mostrar que la dominaba, cuando lo ideal es hacer lo contrario. Cuando lees, por ejemplo, a Philip Roth, a John Fante, o a Italo Svevo te da la sensación de que tienen una técnica absolutamente invisible.

E. P. Z.—Lo que pueda haber de invisible, porque, desde el punto de vista del lector crítico, todo es visible si se analiza. Pero, efectivamente, lo que hay que conseguir es que el lector se meta tanto en lo que está leyendo, entre tanto en ese universo por el magnetismo de la escritura y la fuerza de la historia, que no le expulse de ella ningún alarde, que no perciba la técnica. Y, para lograrlo, un escritor puede estar utilizando cincuenta técnicas narrativas y, encima, de manera inconsciente.

J. C. M. G.—Es que para mí eso es lo fundamental. Si cuando escribes, piensas en la técnica, te pierdes. Recuerdo que el año pasado vimos juntos la final de la Liga de Campeones y celebramos la victoria del Barça y, en un momento, hablamos del genio de Eto'ó —no sé si te acuerdas—; yo te decía que el genio es un mezcla de furia, intuición y no pensamiento. Eto'ó seguro que tenía detrás entrenamientos fortísimos, pero cuando tuvo el balón en el pie y metió el gol, no lo pensó. Si lo piensa, no lo hace. Pues el momento de escribir la novela es el del gol de Eto'ó en la Liga de Campeones.

E. P. Z.—Porque si lo piensas, haces retórica, pero no escribes una historia. Eso no quie-

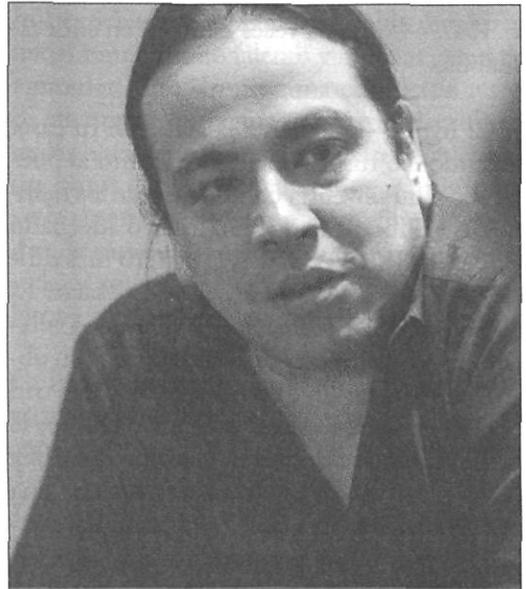
re decir que no sea importante esa etapa de reflexión sobre la técnica, anterior a la escritura, en la que estás interiorizando cosas que luego vas a utilizar de manera auténtica, en el momento de la creación.

J. C. M. G.—No sé si la narrativa española ha estado también obsesionada por la técnica en algún momento...

E. P. Z.—Sí, en épocas anteriores. Ha tenido también etapas obsesionada por la nada. Porque, en mi opinión, la obsesión por la técnica es pueril.

C. P.—Usted, Ernesto, viene de la poesía, ¿se puede llegar desde ahí a la novela?

E. P. Z.—Desde la poesía no se llega a la novela, en absoluto. Y en mi caso puedo decir que llegué a la poesía, de verdad, cuando llegué a la novela. Fue casi simultáneo. Al principio sólo escribía poesía porque el mundo que tenía que desarrollar podía hacerse en poemas. Era fundamentalmente un universo emocional. La emoción se hacía palabras, de una manera estética por supuesto, pero bastaba con ese formato. Pero estaba de alguna manera pervertido por la necesidad de la literatura y eso hacía que forzara la escritura de los poemas. Me salían bien, pero muy literarios y, por tanto, falsos y, por tanto, muertos. Entonces me di cuenta de que, para universos más amplios, para mundos espirituales más grandes —con personajes, con emociones, con vidas, con sociedades— hacía falta la novela. Y cuando empecé a escribir narrativa y a volcar esos mundos, también comencé a escribir poesía que era sólo poesía. Antes mezclaba. Después, cuando



Juan Carlos Méndez Guédez:

«La poesía es el género de la perfección y tiene una relación con lo temporal diferente, porque su objetivo es reflejar un instante que se funde con la eternidad»

me fui a esos universos complejos, fui desarrollando la narrativa, con ciertos impulsos poéticos y empecé a distinguir que un buen poema es sólo una emoción pura, que se convierte en palabras puras. Llegué al mismo tiempo a los dos sitios.

J. C. M. G.—Cuando me dice un poeta que va a escribir una novela, me temo lo peor, porque tienen otra relación con el lenguaje, una relación de enamoramiento con la palabra, pero reñida con los ritmos narrativos...

E. P. Z.—Porque a veces escriben en endecasílabos.

J. C. M. G.—Me llama la atención tu caso. Cuando leo tus novelas no descubro al poeta, veo a un novelista con manejo de los tiempos, de la intensidad y con un uso adecuado del lenguaje. La poesía es el género más difícil, allí cada palabra tiene que ser la exacta. Es el género de la perfección y tiene una relación con lo temporal diferente porque su objetivo es reflejar un instante que se funde con la eternidad. Puede captar, por ejemplo, el brillo del sol en un árbol, con una lucidez y una belleza que no puede alcanzarse en una novela, que es un género bastardo, miserable, lleno de imperfecciones y de rugosidades. La novela, por su propia longitud, no sólo acepta el error, sino que lo requiere. No puedes leer una novela de una intensidad absoluta durante 300 folios.

E. P. Z.—Sería insoportable. Sería como escalar un mármol liso con las uñas.

J. C. M. G.—En la novela el escritor se fatiga y el lector también y tienen que descansar. Bueno, pues tú, que haces novela y sigues haciendo poesía, has logrado un desdoblamiento muy particular y eres un novelista de raza. En *El segundo círculo* percibo el poderío de unos personajes, de unas acciones, aunque también está presente un clima poético aterrador, propio de ciertos cuentos de hadas, o historias de miedo.

E. P. Z.—Hay narradores muy poéticos. En la literatura hispanoamericana está Rulfo, Onetti, Cortázar... La poesía, como expresión de cosas no racionales u ocultas, está

presente en la novelística. Tú, por ejemplo, en tus descripciones, cuando expresas algo que tiene que ver con la emoción, eres muy poético y ese quiebro poético no anula, en absoluto, lo narrativo, sino que lo complementa y lo enriquece.

C. P.—¿Es verdad que un poema espléndido se puede escribir muy joven y una novela requiere cierta madurez?

J. C. M. G.—El escritor hispano-argentino Andrés Neuman escribió una bella novela, *Bariloche*, cuando tenía veinte años, pero eso es muy excepcional. En general, ni el gran poema ni la gran novela pueden escribirse con dieciocho o veinte años. Antes de los treinta es difícil que una persona tenga las herramientas constructivas y vitales que le permitan culminar con éxito un proyecto. Hay que escribir mucho y muy mal para poder llegar a algo medianamente decente. Hay que haber cometido demasiados errores. Y, además, escribir una gran novela a los dieciocho años puede ser una pesadilla, puedes pensar que aquella vez te tocó un ángel y entrar en pánico.

E. P. Z.—A los veinte años puedes dejar fluir ciertas emociones y, si has leído mucho y tienes mucho talento, tal vez te salga un poema brillante, fascinante, que llame la atención de cualquier lector. Pero una novela, que implica tantísimas cosas, tanto trabajo, tanta vida; que se pongan en pie los personajes, las ideas, la historia, la estructura, la palabra... todo eso requiere un determinado grado de madurez y de posición intelectual. Hay un intelecto que manda lo que escribes y hay interacción, emoción, sensibilidad, memoria,

capacidad de esfuerzo. Se puede vomitar todo eso a los doce años y desde los trece o los catorce te puedes desgarrar de dolor y, si tienes una facultad literaria más o menos aprendida, puedes plasmarlo. Es el caso extraordinario de Rimbaud y de Juan Ramón Jiménez, que tiene algunos poemas de aquella época muy bellos. Pero una novela es otra cosa.

J. C. M. G.—Es que a los veinte años no te puedes ni plantear que vas a estar dos años haciendo un mismo trabajo, que te va a ocupar todos los días, con momentos en los que te vas a aburrir y otros en los que te vas a sentir profundamente infeliz. Es un problema de energías. Se puede tener energía para hacer un poema, pero no para escribir una novela. Yo en los talleres les comento a los chicos que, cuando se pongan a escribir una novela, tienen que estar absolutamente enamorados de su idea porque van a vivir con ella por lo menos un año y van a pasar por momento aburridísimos.

C. P.—Los dos os habéis dedicado a la enseñanza, Juan Carlos en talleres de literatura y Ernesto como profesor de literatura en un instituto. ¿Se puede enseñar a escribir?

J. C. M. G.—He estado quince años dirigiendo talleres, pero nunca he pretendido enseñar a escribir. Lo que hago es estimular en los chicos la búsqueda de cuál es su manera propia de inventar una historia.

E. P. Z.—Yo hace mucho que no doy clases, pero lo que me interesa de los alumnos es su vida. Me empieza a importar poco lo que enseño y lo que quiero es conocer a los chicos. En la Línea de la Concepción, que fue una de

mis experiencias más gratas, había un alumno con muchísimo talento y muchas ganas de aprender, pero sin ninguna educación y me di cuenta de que tenía que darle clase fuera de las horas lectivas, en los billares, e hicimos un trato: él me enseñaba a jugar al billar y yo le enseñaba a disfrutar de un libro. Aprendió, le puse una buena nota, la mejor de su vida, y yo aprendí a jugar al billar. Pero a mí lo que me interesaba era la vida de ese chico.

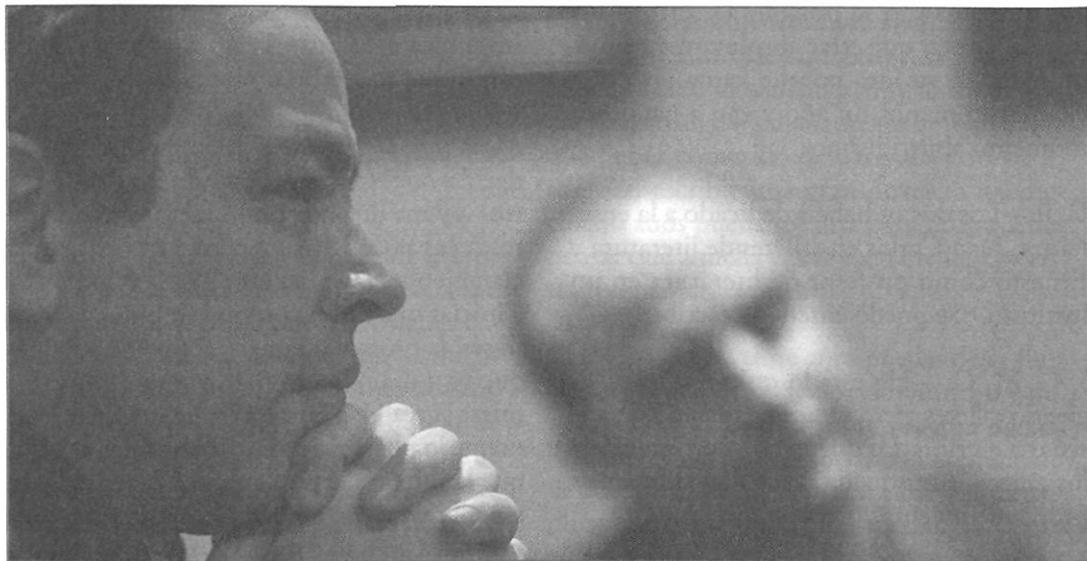
C. P.—En vuestras dos últimas novelas aparece la mirada del niño o del preadolescente, ¿por qué?

J. C. M. G.—En mi caso fue una casualidad. Iba en una autobús, vi a un niño mulato hablando con acento español y me dije que éste sería el nuevo madrileño y que valía la pena inventarme su historia. Recordé novelas de niños que me habían parecido preciosas — *Un mundo para Julius* de Bryce Echenique; *Memorias de Altagracia* de Salvador Garmendia; *La casa de Mango Street* de Sandra Cisneros— y me dije que podría ser un reto bonito. A los pocos días empecé a escuchar muy claramente la voz del niño. Yo sé cuándo voy a iniciar una novela porque empiezo a oír las frases, la prosa, la sintaxis, el tipo de palabras que va a usar el personaje central. Empecé a mirar la realidad como la mira un niño, pero no me lo planteé de una manera racional porque la infancia era un enigma absoluto — en ese momento no tenía hijos, ahora tengo una niña—. Cuando empecé *Árbol de luna*, estaba de paseo en Tenerife y empecé a escuchar la voz de una mujer que fingía ser tonta, pero que era muy lista. Cada vez me divertía más con aquello hasta que llegué a la conclusión de que tenía que escribirlo.

E. P. Z.—*Una tarde con campanas* es de los mejores libros que se han escrito sobre ese tema y ese niño está estupendo. En mi caso la elección de niños preadolescentes es más consciente. Esta novela, *El segundo círculo*, es sobre el deseo, desde un punto de vista muy amplio, y el paso de la niñez a la adolescencia es la edad del deseo, de la pregunta, de la aventura. La vida todavía no tiene reglas: vienen de las reglas de la infancia y, más allá, están las del adulto, que todavía no conoces y que temes. En ese espacio intermedio, uno se lanza con voracidad de vivir, con una entrega absoluta. Para mí la pureza consiste en eso, en percibir las cosas de manera auténtica y sin prejuicios. Es una edad en la que no tienes responsabilidades, o muy pocas, el fu-

turo no existe y tampoco existe el peso del presente porque todo está por hacer. Se empiezan a desarrollar todos los sentidos: los sueños, los miedos, los deseos, el sexo, de una manera adulta e infantil al mismo tiempo. Y eso era fascinante porque quería escribir del deseo desde la totalidad y desde la tradición, una tradición psicológica del miedo, al modo de la novela *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, en la que dos niños son víctimas de una perversión calculada. Las vidas frustradas de los adultos pervierten esa pureza que es la capacidad de vivir que tienen dos preadolescentes.

C. P.—Y las dos novelas han sido premiadas; la de Juan Carlos quedó finalista, en el 2004,



Ernesto Pérez Zúñiga: «Desde el punto de vista literario, los premios no significan nada, ni siquiera el Nobel, pero es un instrumento porque se escribe en una determinada circunstancia social»

del V premio Fernando Quiñones, y la de Ernesto, en el 2006, recibido el XVI Premio Internacional Luis Berenguer. ¿Qué significan los premios?

J. C. M. G.—Sirven, porque la vida de un escritor es complicada. Yo, en el momento en que me dieron el premio, no tenía un trabajo estable y recuerdo ese día con una alegría... lo viví con la tranquilidad absoluta que dan cinco meses de seguridad familiar. Y, desde otra perspectiva, es importante para la promoción del libro. Pero, para la historia de la literatura, no existen. Leemos ahora novelas de hace veinte o treinta años, que tal vez ganaron un premio importante, y a nadie interesa. Las lees y te parecen buenas o malas. Hablando con un amigo sobre el premio Planeta, comentábamos que sería maravilloso ganar tanto dinero y él me preguntó: ¿quién lo ganó en el año 67? Ninguno lo sabíamos. El premio es una gran alegría, pero sólo para el escritor, para la editorial y para la promoción inmediata.

E. P. Z.—Desde el punto de vista literario no significan nada, ni siquiera el Nobel. Lo único que importa es la obra en sí. Pero es un instrumento porque se escribe en una determinada circunstancia social y el premio afecta a la recepción, a la difusión del libro y a la tranquilidad del autor. Es un instrumento, pero ni siquiera los premios estupendos de reconocimiento, a los que no te presentas, ni hay dinero por medio, como el Nacional o el de la Crítica, importan para el futuro desde el punto de vista estrictamente literario, aunque por supuesto son fundamentales para la difusión social de una obra en el tiempo.

C. P.—¿De qué vive un novelista, porque es difícil subsistir con las novelas?

J. C. M. G.—Yo viví algunos años de la literatura, pero de una manera muy modesta. La literatura —los derechos de autor, alguna conferencia— todavía me permite desayunar y que desayune mi familia, pero para vivir tengo un trabajo como gestor cultural.

E. P. Z.—En mi caso es igual. También trabajo como gestor cultural y antes estaba en una editorial y antes fui profesor de literatura. Hay un momento en que optas entre tener un trabajo fijo o meterte en el mundo de los bolos y otros trabajos relacionados con la literatura. Pero yo opino que la segunda opción es pervertir algo el proceso de tu escritura porque no puedes hacer lo que quieres: tienes que escribir conferencias, artículos, el blog —que para mí sería una condena— y empiezas a desplazar tus proyectos. Pero lo mejor es que tengas la suerte de escribir una novela que te permita estar tranquilo mucho tiempo.

J. C. M. G.—Tener un trabajo fijo, ganar más o menos dinero, no es tan importante para la creación. Es importante en otro orden de cosas, para tu familia, para tu vida. Pero para escribir sólo hacen falta palabras y un folio.

C. P.—Es que es una profesión dura...

E. P. Z.—Yo me pregunto si es una profesión... Si lo fuera, tendría que proponerme más proyectos y a mí no me apetece escribir sin parar ni hacer novelas como churros. Yo soy escritor, por supuesto, pero es una situa-

ción vital, previa a la profesional. La profesión me importa un huevo, lo que me importa es que vitalmente soy escritor y que eso es una manera de ser, de estar y de sentir. Escribo a diario, pero depende. Si estoy trabajando en una novela, la dinámica de trabajo es fuerte y constante. Escribo todos los días, de madrugada, hasta que acabo la novela. Pero si estoy pensando en la próxima, aunque escribo también, hago algún poema, escribo un diario. Se escribe porque se tiene una relación casi sensual con la palabra y porque es un disfrute. Pero los ritmos son distintos: la novela requiere una escritura diaria y el poema se escribe en cualquier sitio. Si fuera una profesión la presión sería mucho mayor.

J. C. M. G.—Yo escribo todos los días porque si no lo hago no puedo dormir y me siento profundamente infeliz. Es una necesidad como respirar y, por supuesto, escribes más cómodo si sabes que puedes pagar la casa, pero no importa demasiado cómo lo hagas, si eres operador de móvil o tenista. Escribir es una necesidad, pero sobre todo un placer. De no ser así terminarías abandonando esa tarea o evitando pensar demasiado en ella. Yo cuando tengo que lavar los platos, sufro mucho y pongo música para olvidar lo que estoy haciendo. Lo hago porque no me queda otra opción. Y sin embargo, me voy de vacaciones o de fin de semana y agarro el ordenador porque uno de los placeres de las vacaciones, es



Ernesto Pérez Zúñiga: «Cuando escribes no eres tú, sino la posibilidad de otros. Escribimos aquello que no hemos leído y que nos gustaría leer»

poder estar con tus palabras y con tus imágenes. Un modo del disfrute que además construye un equilibrio dentro de ti. Graham Greene decía que no entendía cómo las personas que no escribían no se volvían locas. Yo pienso lo mismo...

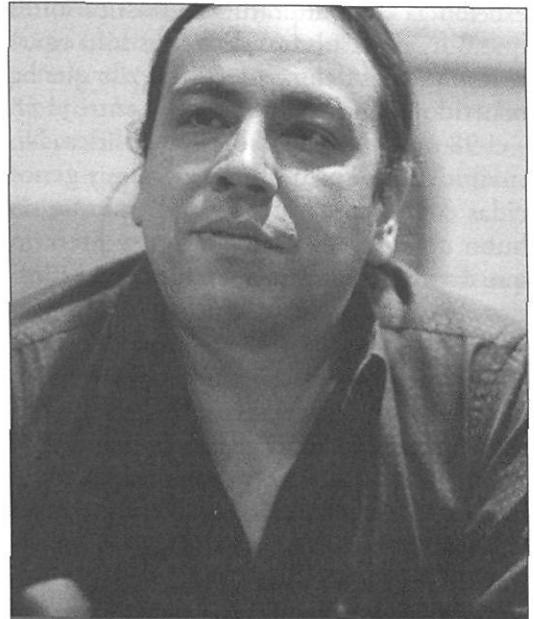
C. P.—¿Cuándo se escribe una novela se piensa en el lector?

J. C. M. G.—Uno siempre tiene la fantasía de que está escribiendo para alguien. No sabes quién es, pero lo hermoso es imaginar las manos, los ojos y el pensamiento de una persona recibiendo lo que escribes. No es nadie en concreto, pero me imagino que siente lo que he sentido yo al escribir o al leer los libros que me han conmovido. Me da la sensación de que estoy hablando con el supuesto lector en susurros y luego es maravilloso cuando recibes un mensaje de alguien que no conoces y que te dice, como me ocurrió hace un tiempo, que había leído *El libro de Esther* y que había sido como conversar con un amigo.

E. P. Z.—Cuando escribes no eres tú, sino la posibilidad de otros. Salinger decía en su novelita *Levantad, carpinteros, las vigas del tejado*, que «cuando quieras escribir algo, lee en el fondo de tu corazón aquello que no has leído nunca, y entonces cuéntalo». Es un poco cursi, pero tiene razón. Escribimos aquello que no hemos leído y que nos gustaría leer. Es una mirada en el corazón de uno que, en realidad, es una mirada en el corazón de muchos, porque uno siempre se ve a través de los otros. Escribes para un lector imaginado por ti y, cuando lo encuentras en la realidad, se produce la máxima comunicación. Porque el gran placer de un escri-

tor no es que salga una buena crítica de su novela. Es encontrar un lector, preferentemente anónimo, que te escribe o que comenta tu novela en Internet. Siguiendo con la cursilería, es una especie de amor a través de la lectura.

J. C. M. G.—Es que es un acto de amor. Tu invitas y hay alguien que acepta y que se queda en el libro. Una novela es una invitación al amor, aunque no sepas a quién lo diriges.



Juan Carlos Méndez Guédez:
«En Venezuela no tuvimos procesos militares salvajes y genocidas, así que no hubo un masivo exilio cultural y literario que divulgase nuestra literatura»

C. P.—¿Por qué la literatura venezolana no tiene la tradición que tienen otras literaturas latinoamericanas?

J. C. M. G.—Yo estoy convencido de que sí la tenemos. La primera es Teresa de la Parra, una novelista de primer orden. Su obra *Ifigenia* es una joya que se sostiene en una virtuosa construcción narrativa; es una indagación muy honda en la mirada de lo femenino. Y también tenemos a Julio Garmendia, un narrador que incursionó con excelencia en la literatura fantástica antes que Borges o Cortázar. Esto por sólo citar a dos autores del pasado. Tal vez lo que ha ocurrido es que Venezuela vivió entre el 58 y el 98 una relativa estabilidad política. No tuvimos procesos militares salvajes y genocidas como los de otros países, así que no hubo un masivo exilio cultural y literario que divulgase nuestra literatura en el exterior en esos tiempos en que la narrativa hispanoamericana se colocó en un lugar privilegiado. Pero soy bastante optimista en este momento sobre la proyección de los escritores venezolanos. El último premio Herralde, la novela *La enfermedad*, es del venezolano Alberto Barrera Tizka. Israel Centeno acaba de publicar *Iniciales*, un libro que está teniendo unas críticas excelentes en los más importantes suplementos españoles. Victoria di Stéfano, Ednodio Quintero, José Balza, Juan Carlos Chirinos, Doménico Chiappe también han publicado en la península Ibérica recientemente. La visibilidad ha mejorado mucho en estos últimos diez años, no olvidemos que en la Universidad de Salamanca se estudia con sostenido esfuerzo la literatura venezolana, y también algo en la Universi-

dad de La Laguna, por citar dos ejemplos que conozco.

E. P. Z.—En Venezuela hay poetas fantásticos. Ramos Sucre, por ejemplo, es tan bueno como Rubén Darío y no es tan conocido como se pudiera pensar. Y hay poetas contemporáneos, como Rafael Cadenas o Eugenio Montejo, que son de primera.

J. C. M. G.—Hay gente con esa madurez que permite que una narración sea una precisa mezcla de emoción y transparencia. Pienso en narradores de gran nivel que están en plena actividad: Eduardo Liendo, Óscar Marciano, Federico Vegas, Roberto Echeto, Ricardo Azuaje, Antonio López Ortega, Silda Cordoliani, Ana Teresa Torres, Milagros Socorro, Rubi Guerra, escritores de diversos lenguajes, de diversas búsquedas.

C. P.—Se están produciendo dos fenómenos paralelos. Por un lado, hay un grupo de latinoamericanos que viven en España y publica acá y, por otro, como las editoriales españolas se han convertido en empresas multinacionales, cada vez hay más conexiones entre América Latina y España...

E. P. Z.—Y para mi generación este fenómeno está siendo fundamental porque está permitiendo el enriquecimiento del universo literario de España y de Hispanoamérica. Y, además, antes hablábamos de dos universos y ahora empieza a ser uno sólo. Yo comparo totalmente mi aventura personal literaria con escritores hispanoamericanos, contigo, con Juan Carlos Chirinos, con Fernando Iwasaki, y mi relación con ellos es de total fluidez, de traspaso y de atención con-



Ernesto Pérez Zúñiga:

«Yo comparto totalmente mi aventura personal literaria con los escritores hispanoamericanos, sin prejuicios, enriqueciéndonos unos de los otros»

tinua sobre lo que están haciendo. Hay españoles con los que también comparto cosas, como mi propio hermano José María Pérez Zúñiga o Nicolás Melini, pero se está produciendo una nueva situación que no existía hace treinta años, y que permite que

escritores que han bebido de distintas tradiciones, se comuniquen y se enriquezcan mutuamente.

J. C. M. G.—Tienes razón en eso de las diferentes tradiciones porque, por ejemplo, nosotros dos tenemos distintos referentes literarios. Para ti es fundamental Valle-Inclán y yo apenas le he leído. Yo he disfrutado con fervor de Teresa de la Parra, de Francisco Masiani y para ti casi no existen. Y a pesar de eso hemos logrado que el diálogo sea más fluido que nunca. Porque en la época del *boom* estaban muy separadas la narrativa española y la latinoamericana y, en estos momentos, la gente de nuestra edad ya no las diferencia demasiado. Con Internet, los escritores uruguayos chatean con los de Andalucía sobre las mismas preocupaciones.

E. P. Z.—Y sin prejuicios, enriqueciéndonos unos con los otros y eso es estupendo. Hemos tenido educaciones distintas y ahora estamos alimentándonos mutuamente, nos enseñamos cosas. Hemos descubierto juntos a autores que nos encantan y compartimos, incluso, los proyectos de escritura, los momentos de creación, en los que necesitas hablar. A mí me resulta más enriquecedor hablar contigo que con muchos compañeros españoles de generación, porque ellos me van a decir lo que ya sé.

J. C. M. G.—En Italia o en los países escandinavos no nos distinguen y quizá sea porque estemos mucho más cerca los unos de los otros de lo que nos hemos visto hasta ahora.