



ENTREVISTA A EDUARDO RAMOS-IZQUIERDO¹

Eduardo Ramos-Izquierdo es originario de la Ciudad de México. Estudió música en el Conservatorio Nacional, después matemáticas y lógica en la UNAM, además de literatura y lenguas extranjeras. Desde los años setenta radica en París, donde obtuvo un DEA en Ciencias Políticas y se doctoró en Musicología y en Literatura, con una tesis sobre el espacio poético en Mallarmé y Paz. Ha desarrollado su trayectoria como académico en varias universidades francesas: Limoges, Sant-Etienne y principalmente Sorbonne Université, donde ocupó la cátedra de literatura latinoamericana. Su investigación abarca tanto prosa como poesía latinoamericanas, en particular modernas y contemporáneas, abordadas desde una perspectiva plural, que implica el diálogo e intercambio con colegas de diversas instituciones en todo el globo.

Además de la enseñanza, Ramos-Izquierdo ha desarrollado una obra literaria importante, sobre la que se concentra esta entrevista. El diálogo siguiente fue suscitado principalmente por los libros de poesía: *i²* (París, 1981), *7* (México, 1982), la recopilación *En las orillas del tiempo. 1981-2003* (México, 2005) y la reunión de su lírica titulada *Poesía y poética. 1978-2010* (Sevilla, 2010); además de los volúmenes de cuento *Los años vacíos* (México, 2002), *La dama sombría* (México, 2003) y *La voz del mar* (México, 2006).

“Todo lo que yo escribo pasa por el tamiz de lo que yo soy y lo que he vivido”

Sofía Mateos (SM): Quisiera empezar destacando que va a ser complicado abordar todos los temas y todas las posibilidades de discusión de una obra que es tan amplia, en una sola charla. Vale mencionar que se trata de tres volúmenes de poesía y tres libros de narrativa breve, aparte de las novelas cortas publicadas separadamente. De modo que de lo que vamos a hablar son en realidad de más de 30 años de producción. Entonces esto va a ser, yo diría,

solamente un pequeño esbozo de todas las líneas que se pueden explorar. Si le parece, quisiera empezar por la parte de poesía. Y cronológicamente el primero sería *i*².

Eduardo Ramírez-Izquierdo (ERI): Sí, el primero sería *i*². Publicado en 1981 en París.

SM: En este libro lo que más me interesaría saber es ¿quién sería el lector o la lectora ideal de este libro? Porque para mí tiene muchos códigos. Al mismo tiempo está el código matemático y está el código poético, un código simbólico. Y creo que no es tan sencillo que cualquiera maneje todos estos lenguajes al mismo tiempo.

ERI: Sí, la pregunta es muy pertinente. Y te voy a contestar en dos partes. Por una parte, el libro de creación no necesariamente está o debe de estar dirigido a un público particular. Porque entonces creo que estaría fallando en el aspecto precisamente de lo que es una obra literaria: no es una obra para especialistas. Ahora, un especialista puede tener una lectura quizá más profunda de un texto literario, porque buscan la intertextualidad y otras cosas, tiene más herramientas para eso.

Desde luego es un primer libro que también representa dentro de una aventura de creación lo que es la vida personal y profesional que yo tenía. Ese libro fue escrito en 1981, yo había estudiado matemáticas y lógica, música también, entonces están todas esas huellas dentro de ese libro. El mismo título fue problemático, porque la gente decía ¿cómo un libro de poesía se llama *i*²? Entonces bueno, la respuesta es ¿por qué no? Porque muchas veces, palabras extrañas o que no existen son las que titulan un libro.

Bueno, desde luego con el *i*² es evidentemente aludir a un mundo que es el mundo de las matemáticas, por una parte, y por otra parte, el título de la portada aparecía con esta *i*² puesta encima de un pentagrama, con lo cual un signo matemático se convertía en una nota que es la escritura musical. Desde luego, la forma más rápida y simple de ver las cosas es así: la reunión de lo matemático, lo musical, al servicio de la poesía. Y en la contraportada está una serie de líneas que formaban también un poema y de alguna manera o de otra, reflejaban una explicación posible del título. Esto básicamente, salvo dos personas que lo estudiaron y que fueron un semiótico alemán que lo estudió y que le explicó a otro profesor cómo era, entonces hubo la lectura profunda del texto en cuanto al título.

Ahora, esta época era una época en la que yo estaba en un cierto tipo de poesía. Apreciaba mucho la poesía de los Contemporáneos, la poesía de [Octavio] Paz, la poesía de [Fernando] Vallejo y de [Vicente] Huidobro, la poesía de [T. S.] Eliot, de [Stéphane] Mallarmé... que no son los únicos poetas que me han interesado en la vida, pero sí estaba yo leyendo

esos poetas. A lo mejor hubo un contagio, ¿no? Entonces precisamente está esa cuestión con respecto a i^2 .

Los otros volúmenes es un poco el mismo truco: el segundo volumen se llama 7, pero al mismo tiempo el 7 que yo había ideado era el 7, que es en realidad el símbolo del silencio en la música. Entonces el título era doble también: siete como el número, donde el número siete está determinando las partes del libro (tiene siete partes) y desde luego también está la paradoja de un libro que se llama “silencio” para hablar de poesía. Entonces también nace aquí toda la posible reflexión sobre el silencio como forma poética o los poemas que evocan el silencio, etcétera. Esto más o menos es para justificar de alguna manera o de otra lo que eran estos títulos, pero en realidad los poemas están dirigidos a cualquier persona. Porque si ya, olvidándonos de esto, te pones a leer los textos, los textos están hechos para que cualquier persona que sepa o no matemáticas pueda leerlos.

SM: Sí, podríamos decir que tiene las dos capas de lectura o varias capas de lectura, tal vez.

ERI: Totalmente de acuerdo. Y de entrada, yo creo que cualquier libro tiene múltiples capas de lectura. Bueno, desde la época medieval ya se pensaban los cuatro niveles de lectura y en fin, con Dante y todo, hay una vieja tradición de interpretación y de lectura de un texto.

Ahora lo más importante, quizá, en los tiempos actuales en nuestra vida moderna sobre todo es pensar en la comunicación con el lector. Y bueno, a pesar de lo que pueda parecer y de ciertas complejidades, que sí, ciertamente quizá puedan asustar un poco a algún lector, desde luego que todo está dirigido a todos. Yo no escribo para para mis amigos de la Universidad de X. Me parece totalmente falseado hacer obra de ficción de esa naturaleza.

SM: Y en relación justo con esta cierta similitud entre los dos primeros libros, me pareció ver dos épocas quizá o dos períodos en la poesía, donde estos dos primeros libros abordan una poesía de corte más abstracto, que tienen más vínculo con las matemáticas, una cierta concepción de lo sagrado también. Y en los dos siguientes volúmenes me pareció encontrar un poco más, quizá de narrativa, un poco más de descripciones y ya aparece el tema central que sería el viaje y mucho más el tema amoroso. Entonces ¿estaría yo en lo correcto en pensar que hay más o menos dos etapas en su poesía?

ERI: Yo creo que sí. Hay cosas desde el punto de vista histórico: i^2 y 7 corresponden a una producción que va *grosso modo* entre 1978 y 1982. Es decir, son poemas de juventud y poemas escritos, si tú quieres, con un mismo impulso: en esa época los dos fueron escritos en

París y el segundo es el único libro de poemas que de alguna manera yo programé. Porque dije, maniático, quiero escribir un libro que tenga siete partes y que sea de esta manera. Y creo que lo escribí relativamente de manera rápida, porque ya estaba latente todo lo que tenía yo que decir ahí. Y que también tiene una fuerte vinculación con el libro anterior, en particular. Hay un poema extenso que muestra básicamente la relación entre música y poesía, y también visto con una cierta proporción matemática. Lo matemático no hay que exagerarlo tampoco, porque son palabras. Y, si puede haber algo de científico, mínimo sería simplemente la distribución de los textos, que tuviesen la proporción. Pero hasta ahí se termina la cosa.

Y tienes razón, porque después son poemas que se fueron acumulando poco a poco, muchos de ellos motivados por los viajes. Y claramente fueron libros que se fueron haciendo porque ellos mismos se van juntando en los volúmenes que uno deposita en un cajón o en un cuaderno, y entonces después, en el momento principal que yo ya decidí escribir como un libro, fui armando poco a poco los poemas. Entonces desde luego *En la orilla del tiempo* de alguna manera u otra complementa los dos libros iniciales. Y luego estos aparecen ya en el volumen de *Poesía y poética* publicado en Sevilla. Entonces esa sería la formación y la complementariedad que puede haber. Y de alguna manera también la coherencia que puede haber.

SM: Sí. Pues eso responde también otra pregunta posible: si había aspectos biográficos que explicaran este paso entre un primer bloque de poesía y el siguiente.

ERI: Sí, yo creo que en realidad toda obra de creación es una obra que de alguna manera o de otra es autobiográfica. Al menos yo la considero, en mi caso, de esta manera. Lo cual no quiere decir que todo lo que yo escribo es verdad, ni que yo hice todo lo que hicieron los personajes (¡ya estaría en prisión!). Vamos a la parte lírica. Desde luego son sensaciones, sentimientos personales con los que yo veo al mundo y siento la influencia del mundo mismo en toda su extensión. Esa sería la parte lírica.

En la parte de la prosa lo que pasa es que también es el máximo desarrollo de la imaginación. Porque yo trato de ponerme en la piel de los personajes, es una forma de vivir algo a partir de ciertos estímulos que yo pudiera tener. Yo me pongo en el personaje de una, en “El permiso”, por ejemplo, que es un cuento que me interesa mucho porque es muy breve y al mismo tiempo es uno de los cuentos que casi todas las personas que lo leyeron, lo apreciaron y me dijeron de eso. Bueno, quizá porque es el primer cuento del volumen. Pero por ejemplo, yo me pongo en la piel de una jovencita que es agredida en un gimnasio y de pronto también me tengo que poner en la piel del otro, del agresor. Entonces, forma parte de

una forma de vivir las cosas a partir de ciertos ecos que uno pueda tener en la vida misma.

Entonces yo creo que todo lo que yo escribo pasa por el tamiz de lo que yo soy y lo que he vivido. Quizá sería la forma en la que lo personal y autobiográfico es la materia propia de la creación personal. Puede haber influencias y todo, pero lo que más me interesa es eso: que pase por el tamiz de lo que yo creo que es y lo que de alguna manera u otra yo viví. Y la imaginación ciertamente es muy importante, el aspecto imaginativo de las cosas.

SM: A ese respecto, me gustaría hacer un par de preguntas, quizá para precisar un poquito más cómo aparece lo autobiográfico en la poesía frente a la narrativa. Porque a mí me da la impresión que en la poesía lo autobiográfico aparece más como un impulso de memoria, como un querer dejar registro de ciertos momentos o ciertas escenas que podrían ser fugaces. Por ejemplo en todos los poemas sobre el humo y los poemas que son casi como instantáneas de viaje. Parece haber una voluntad de fijar lo que es pasajero, lo que es fugaz ¿Es esto correcto?

ERI: Sí, totalmente de acuerdo, hay eso. Por ejemplo, hablemos de los poemas del humo. Esos poemas ahora no sé si se podrían escribir. Pero en aquel entonces era el arte simplemente de encender un cigarrillo y fumar. Eso ahora ya es visto de una manera perniciosa (y quizá por nosotros no, sino por las autoridades sanitarias). En la época en la que escribí esto, todo mundo fumaba y no era considerado un delito, además incluso era una actividad plenamente reconocida. Se fumaba en todas partes. En la universidad, en los cursos, en las ponencias... se fumaba en las tiendas, en el Palacio de Hierro, en Lafayette... Eso es un detalle sociocultural pero realmente para el texto literario, al fumar yo veía precisamente esa imagen de cómo se va a consumir un cigarrillo y cómo aparece el humo y se va integrando en el espacio. Yo veía un valor metafórico muy importante, que marca un poquito el vivir y también el morir. Segunda cosa interesante también: todo texto poético esencialmente, también es una forma de fijar algo que es muy personal y muy propio. Y sí, ciertamente, eso está cargando un texto de memoria y el escribir es fijar en el texto algo y es fijar la vida. Totalmente de acuerdo. Estos pueden ser vistos como momentos muy importantes, primordiales dentro de la vida personal.

SM: Y en el caso de todos los poemas que hablan de sus viajes, ¿existiría quizá una relación con algún material visual? ¿Existen fotos de estos momentos o fue la poesía lo único que le permitió guardar esas imágenes?

ERI: Eso es interesante. Porque aquí hay una especie de recuperación de imágenes que pueden ser las imágenes fotográficas, por una parte, de un viaje, o también el texto convertido en una forma de imagen. En los primeros libros, desde luego el viaje motivó la escritura: *i*² ciertamente, porque ahí aparece una parte importante en mi vida que fue el descubrimiento de un país, un continente que es la India. Entonces el libro está profundamente marcado por ese viaje a la India, lo hice yo muy joven, a los 27 años de edad y que fueron un par de meses. Y también es una forma de grabar algo. En el tercer libro al principio aparece una serie de poemas que fueron escritos también con motivo de un viaje. El viaje fue como un viaje de aventura a Turquía. Entonces aparecen esos poemas e incluso algunos son muy elogiosos con respecto a ciertos elementos de la cultura turca (es más, va más lejos, de la cultura que va desde Constantinopla). En este segundo viaje yo ya hacía mucha fotografía, entonces, se podría quizá hacer un montaje entre lo que yo había tomado como imágenes y lo que está escrito. Lo escrito refleja lo que uno realmente percibe, escribe y aparecen otro tipo de imágenes que son las imágenes poéticas. Pero tampoco hay tantas fotos mías, puesto que yo era el que sacaba las fotos. Entonces aparece lo que yo veía, pero no había como ahora, que es muy a la moda, que tú te haces tu foto y ya.

SM: ¡La selfie!

ERI: ¡La selfie! No había como tales. Ahora es muy fácil hacerlo. Pero ciertamente son motivos que quedan fijados en el texto. Esas imágenes que pueden ser imágenes literarias y poéticas están en el texto y son elementos de la vida personal y de la percepción que yo tengo de las cosas. De una manera más elegante diciéndolo: la percepción del mundo.

SM: Sí, se ve en estos poemas un vínculo muy fuerte entre el viaje y la escritura. Esto es algo que no solo yo observo sino que ya se ha señalado antes. ¿Podría comentar un poco más acerca de esta relación del viaje con la escritura?

ERI: Sí, yo te diría que es esencial. Tanto en la escritura poética como en la escritura de prosa, de ficción. Implica la relación que uno puede tener con el extranjero, el contacto con el extranjero. El tema del viaje lo pienso en este momento como una aventura personal, pero también el descubrimiento de otros países que son otras culturas, otras formas de pensar, que son finalmente la multiplicidad y la variedad del otro. Hacía yo viajes a ciertos lugares donde trataba yo de visitar las dos partes. Por ejemplo, un viaje muy importante fue el viaje que hice a Israel cuando tenía un poco más de 30 años. Bueno, Israel o Palestina sería la pregunta. Me

acuerdo que en aquel entonces Jerusalén todavía estaba dividido, y había una parte palestina y una parte israelí. Entonces yo estuve en los dos lados, hay hoteles de los dos lados y quise tener un contacto con las dos poblaciones. Desde luego me di cuenta de algo muy importante: que de los dos lados había gente buena y gente mala. Para mí eso fue muy importante y también conocer al otro en sus múltiples facetas.

En la India fue muy importante, estaba yo muy joven y muchos de los poemas escritos en la India muestran eso, el contacto con el otro y el intentar entender lo que era el otro. Yo me acuerdo que cuando me metí (no lo sabía, por inocencia o ignorancia) al gran centro de Madurai y no sabía yo que la persona que va hasta el centro tiene que ser hindi. Entonces yo llegué, yo iba en la cola con todos los demás y cuando entré, había un hombre que era el sacerdote, que se me quedó viendo porque yo era extranjero. Yo me paré y me eché para atrás y se acercó a mí y me puso la cruz roja en la frente y me jaló. Así que yo sentí que me había convertido, me había aceptado. Para mí fue un momento muy intenso que viví en ese país. No sé si el texto lo escribí como poema o si está en el diario, porque siempre escribí yo diarios en los viajes. Muchas veces los poemas que aparecen publicados fueron extraídos del diario y hay otros que no los transcribí. Era eso el viaje.

Cuando descubrí el Japón o Indonesia u otras partes del Oriente, me fascinaron y para mí fueron motivo de descubrimiento personal, pero también de creación poética. Por ejemplo, yo me acuerdo cuando descubrí las marionetas en Indonesia, el *wayang kulit*. Hay un poema dedicado a eso. Recuerdo que me fascinó ver cómo los niños veían la historia, representada además con un nivel de abstracción, porque son marionetas muy estilizadas. Todo esto formaba parte de eso que obtienes en el viaje. También lo puede uno ver en televisión o puedes ver un video, pero ciertamente no es lo mismo. Afortunadamente, tuve la ocasión de ver esto para nutrir mi escritura.

Y desde luego para mí estos viajes motivaban el encuentro con personas que uno va construyendo en la ficción. Porque todos los personajes que aparecen en mi ficción tienen alguna relación con un personaje original de la vida cotidiana, pero que fue cambiado, transformado, modificado. Por ejemplo, muchas veces es la nariz de un fulano que se la pegó a otra cara y todo eso. Muchas veces el personaje tenía un trasfondo de eso, de un fulano que me encontré en una estación de tren. Yo me acuerdo mucho del primer tailandés que yo vi en mi vida, en una lavandería de Londres. Estaba yo lavando la ropa y de pronto fue la primera vez que me encontré con alguien tailandés. Hablando con él, tenía 25 años o algo así, muy joven, me di cuenta de la posibilidad de conocer a alguien en cualquier parte del mundo, que se convirtió en personaje más tarde. Y por otra parte, tuve la sensación de que a lo mejor nunca volvía a ver a alguien. Entonces fue complejo eso: conocer a alguien del otro mundo,

pero que quizá había sido un momento privilegiado. Y ese alguien después se transforma, se convierte en algún personaje que puede ser un personaje menor o importante.

Yo creo que sí, el viaje es esencial. Indudablemente para conocer el mundo, el viaje es también un poco lo que guía los libros de poesía. Porque uno se va a la calle y se va al viaje y se pone a escribir. Entonces al estar escribiendo en el diario de viaje, tienes el primer borrador de un libro de poemas o una ficción. Y lo transformas después en un volumen poético, en un poemario o en un volumen de ficción.

SM: Sí, eso está muy interesante respecto al proceso de creación de todos estos volúmenes. Y en relación con este contacto con otros mundos y esta mirada del extranjero, pensaba en un aspecto que está sutil, pero presente en toda la poesía: el aspecto político. Dentro de lo que leí solamente encontré un poema que es muy explícitamente político, “Rutilante cloaca”. Pero, por ejemplo, en los de viajes hay uno que me fascina, “Los peligros de Ravi en Occidente”, porque siento que casi tiene una visión poscolonial o decolonial, una crítica muy fuerte a una mirada occidental que tiende a simplificar y a juzgar las culturas orientales sin realmente entenderlas entendiendo. Entonces ¿sí existe esta sutil crítica política detrás de estos textos?

ERI: La pregunta es fundamental y creo que tienes razón y sobre todo a partir de la lectura de los dos poemas. Veamos el primero. Ese poema fue escrito en México en el momento de los años 90, en el momento del cambio político, así que sí tenía un referente directo a ese momento. Incluso había una serie de vocabulario que se oía en la televisión, que se leía en los periódicos, y eso fue una especie de materia textual para escribir un texto poético. En el texto hay una rabia también, de quien escribe (mía), porque me daba coraje ver lo que pasaba. Entonces sí, explícitamente hay una referencia a un momento preciso. Ahora, desde luego hay un montaje desde el punto de vista lingüístico, porque corto las frases, las acomodo, etcétera. Ese poema le gustó a un amigo muy querido, Daniel [Leyva], por múltiples razones. Está escrito a partir de un acto político, una situación política dada en un país, México. Lo que me preocupa es que no sé qué tanto esto se puede repetir o se ha repetido. Fue escrito en los años 90. Después ha habido otras elecciones y ha habido otras situaciones y yo no sé qué tanto está presente o pueda ser vigente y eso sí me preocuparía. Pero bueno, hubo un momento preciso donde fue escrito y también tiene un valor, quizá, eventualmente intemporal. No lo sé.

El otro poema [“Los peligros de Ravi en Occidente”] me interesa mucho porque es darle la vuelta a las cosas: ¿quién ve a quién? Eso es lo que yo quería hacer. ¿Qué tanto aquí se está replanteando toda la relación Oriente - Occidente, todo lo que es cultura, todo lo que es ideología y todo que es simplemente visión del mundo? Ahora, en el fondo yo creo que

todo texto, de alguna manera o de otra, refleja una sociedad y lo que puede ser lo político en esa sociedad, ya sea por silencio, ya sean por tensiones, ya sea por los mismos personajes que aparecen.

En la poesía yo no quería que explícitamente apareciese. Yo tenía un poquito de miedo a este tipo de poesía política afiliada a lo ideológico y de servir a un régimen. Yo sí tenía una cierta tendencia evitar eso. Inclusive, por ejemplo, yo admiro mucho a Neruda, pero tiene algunos poemas que se me hacía que colindaban demasiado, siendo que Neruda líricamente es un poeta inmenso y desbordante. Pero eso me da un cierto rechazo, alguien que ponía la literatura al servicio de algo, una causa ideológica dada y con cierto funcionamiento de un sistema cultural. Yo creo que sí hay la libertad de que cada quién escriba lo que se le dé la gana, con el punto de vista social o no social, político, no político, pero sí con la libertad de hacerlo. Está eso por detrás y también en la escritura, en particular en un texto de naturaleza poética.

SM: Sí, yo si tuviera que describir esta postura política en su poesía, no me parecería justamente de un tipo partidista ni de un estilo ideológico, sino que yo la ligaría con la pluralidad, porque conozco que es un concepto importante para usted. Porque aparecen en su poesía muchos puntos de vista, culturas distintas, y no se anulan unas a otras, sino que se suman.

ERI: Sí, es precisamente eso. Es buscar entender al máximo posible y a la mayor parte de gentes, escucharlas, integrar eso y luego no necesariamente alabarlas, pero sí darles voz.

SM: Otro elemento muy presente en poesía y en prosa es la música. ¿Hay una diferencia en la manera en la que aparece o funciona en cada uno?

ERI: Sí. En realidad yo tuve una educación musical que empezó a los cinco años de edad cuando empecé a tocar piano. Entonces la música me ha acompañado a lo largo de toda la vida. Luego fui al conservatorio e hice estudios profesionales, pero me di cuenta que no me iba a dedicar profesionalmente a la música. Eso lo tuve muy claro. La gente que va al conservatorio, lo hace para ser músico, y veo que mis compañeros de conservatorio, todos fueron músicos después, grandes pianistas o profesores. Así que eso siempre me ha acompañado.

Ahora, ¿de qué manera puede aparecer lo musical en el texto literario? La música es el arte abstracto por excelencia. No hay sentido, no existe. Si tú tocas una escala, ¿qué estás diciendo con la escala? Puedes provocar emoción en el oyente, pero conceptualmente, ¿donde está la cosa? Eso ya suscita la imaginación y la invención. Tú escuchas uno de los

estudios, el número 12 de Chopin y te parece muy bello. Pero de ahí a que Chopin estaba escribiendo un estudio para luchar contra la invasión de los rusos de aquel entonces que están destrozando su patria... a lo mejor sí, pero no se ve eso, son notas. Todo eso lo hace un crítico que inventa un poco una historia que le da sentido a un arte que es puramente abstracto. Se puede hacer y puede uno apreciarlo, pero también hay que ver la validez del arte mismo.

Ahora, en el texto poético aparece una musicalidad, una repetición, una eufonía en la selección de las palabras. Eso sí, yo creo que es muy importante. El mismo sistema métrico rítmico que en algunos casos yo tomo. Algunos poemas están medidos silábicamente. Es muy importante también desde el punto de vista de la titulación de las partes. Porque por ejemplo, ligado con una forma bastante importante y amplia, es el tema de la variación. La variación en la música es tener un tema principal y luego ese tema principal en los mismos ocho compases lo está desarrollando el compositor a lo largo de toda la obra. Por ejemplo, las variaciones de Mozart en “Ah! vous dirai-je maman”. Son los fragmentos de música más bellos, porque son de una simplicidad extraordinaria que muestra la capacidad de variación.

También aparece dentro de la literatura. Es el caso de Queneau, que en un libro da un tema y después repite no sé cuántas veces las variaciones sobre ese tema. Ahí aparece ese tipo de juego musical. En la poesía está básicamente en la eufonía, pero en la prosa misma también. La enseñanza de Flaubert es que él mismo (se lo contaba a Louise Colet en su correspondencia) leía en voz alta su manuscrito para ver cómo sonaba, se ayudaba mucho por el sonido y corregía después. Había una musicalidad querida. Y desde luego, en la estructura misma de todo, en las dialécticas posibles que hay en la elaboración de la totalidad de un libro, sea poético o sea en prosa.

SM: A mí también me pareció que en la poesía se explota más la parte estructural. Y en la narrativa la música aparece también en su aspecto social, como un elemento que acompaña a los personajes: se menciona música así llamada culta y popular, la gente baila, pone discos...

ERI: Sí, ahí tienes razón, en la parte referencial. La hay en la poesía también, pero ciertamente en la prosa se puede desarrollar más. Toda esta parte de música clásica, hay textos que están atiborrados de referencias musicales. Y la música acompaña de alguna manera o de otra al personaje y ayuda a definir su carácter. En el primer cuento de *La dama sombría*, [Béla] Bartók aparece al principio porque tiene una asociación con lo que está viviendo el personaje con la música. La está acompañando. O, por ejemplo, en los textos sobre las discotecas. Me parecía también que podía escribirse un texto poético sobre una discoteca, y lo hice. Hay otros también en donde el espacio de la narración es una discoteca y por lo tanto

hay música popular. Y además, con todo lo que conlleva. Es un lugar de música pero también de encuentro.

SM: Continuando con la narrativa, hacia la que ya hicimos un puente con el asunto de la música, me gustaría ahondar un poquito más en el aspecto autobiográfico, porque creo que es menos evidente que en la poesía. Específicamente el cuento “La bolsa”, que me parece interesantísimo ¿es un recuerdo de infancia? ¿cuál es el origen de este cuento?

ERI: En realidad tiene elementos de un cuento de infancia. Sí era yo niño, como de nueve años, y hay elementos de ese cuento que sí son plenamente autobiográficos. Hay otro cuento de infancia, se llama “El túnel”, ese aparece en *Los años vacíos* y también son recuerdos personales. Hay una especie de misterio que sí que aparece en el cuento de “La bolsa”, porque si me preguntaran ¿qué hay en la bolsa? No sé, nunca supe, yo transmito el misterio. Además, el personaje soy yo y no soy yo, porque hay otros elementos que son perfectamente inventados. Pero el mundo de la infancia me interesaba. En ese y en otros cuentos.

En “El túnel” también hay algo autobiográfico. El niño (el adolescente o púber) que sale de clases en el conservatorio y que se va de aventón. Yo lo ligué al lugar donde me dejaron, el coche que me dio aventón subía por Palmas y me dejó en la parada que me tocaba a mí. Me acuerdo que Aline Petterson me dijo que todo eso había desaparecido, que ese mundo ya no existía, tantos años después.

SM: ¿Y tiene algo en común la mirada del niño con la mirada del viajero, en cuanto a que provoca un efecto de extrañamiento para el lector?

ERI: En realidad, por ejemplo, en el cuento de “El túnel” sí hay esto, el tema es un viaje, de Palmas a casa, y en el cuento es un viaje a la muerte. Hay un par de narradores para mostrar la diferencia entre lo que era la realidad del cuento del niño que se sube a una camioneta donde había unas niñas y una mujer vestida de negro; todo eso era real y de pronto cambiaba toda la atmósfera y se convertía en un cuento fantástico. Entonces el tema sí es un tema en la literatura fantástica, el tema del viaje a la muerte.

Y claro, también es una mirada de extrañamiento. Porque a través del niño vemos lo extraño. Además él no lo entiende porque él es el personaje que está viviendo eso. Pero finalmente nosotros como lectores, ya podemos ver ese extrañamiento y ese cambio gracias al juego doble a nivel narrativo que hay para mostrar esa diferencia.

SM: Y en relación con este paso hacia lo fantástico, en varios cuentos hay instantes o elementos clave que hacen que irrumpa lo fantástico. En un caso es un puente por ejemplo, pero en varios otros son obras de arte. Entonces me gustaría saber si hay una relación entre las obras de arte y este cruce hacia lo fantástico.

ERI: Sí, sí la hay. El del puente es un texto que se llama “La línea de la luna”. El tema es bastante tratado: pensar que si uno tiene la posibilidad de volver a vivir una situación, la situación va a ser diferente. El personaje principal es una chica que se siente atraída por un chico y ella hace todo lo posible para que él la note y no se da. Y la forma de irrumpir en lo fantástico era situarse en el puente y esperar que la luna bajara. Había eso como elemento de pasar la barrera, pasar la frontera e irse para atrás en el tiempo.

En “La dama sombría” (que motiva el título del volumen), todo eso viene de un cuadro de [James] Ensor. La historia de ese cuento es de la muestra surrealista que hubo en la Ciudad de México, en el Museo de Arte Moderno, y fue la primera vez que vi ese cuadro, que paradójicamente no era tan surrealista, porque era de los cuadros anteriores al surrealismo. Entonces a partir de ese cuadro se me ocurrió la idea, luego escribí otra versión porque no me gustaba el narrador, lo cambié y la idea era que precisamente el contacto con ese cuadro era lo que permitía el paso a otra realidad. El acto artístico, el cuadro, permite el paso a lo fantástico.

Creo que también hay otros textos, como “La voz del mar” que también da título a su libro. Ahí era lo musical: hay un sonido particular que solamente alcanza a percibir en su magnitud el investigador y después los amigos de él, y en particular el que recibe la carta y que narra el cuento. Él relata cómo percibió algo extraño, aunque no de la misma intensidad que el otro. Y la compañera del investigador también. Es uno de los cuentos más románticos, porque finalmente van a la muerte los dos. Y la mujer cree profundamente, aunque al principio no oye lo que oye el personaje, pero lo apoya, es una pareja muy estrecha. Aquí está planteada esta cuestión: lo musical como forma de desatar lo fantástico. Creo que hay una cierta originalidad, no recuerdo muchos cuentos así. De cuadros sí, pero en el caso de la música no recuerdo ninguno.

SM: Yo supongo que tiene que ver una vez más con esta formación musical y este entrelazamiento entre música y literatura que hay en toda su obra.

ERI: Sí. Se me ocurrió que sería muy bello que Dios se comunicara de esa manera. El marco infinito, relativo de Dios. En fin, me gustaba la idea.

SM: Y un elemento que tiene “La voz del mar” que acaba de mencionar, que también tienen “El casete espurio” y “La travesía”, es este recurso al manuscrito encontrado en diferentes formas.

ERI: Ciertamente lo es. El truco de utilizar otro texto ya narrado es un artificio que me agrada utilizar, te da distancia. Es muy viejo: es la Biblia y *Las mil y una noches*, otros escritores lo hacen. Era un artificio muy frecuente en la literatura del siglo XVIII, en Voltaire por ejemplo. Y más tarde escritores del siglo XX, [Jorge Luis] Borges y compañía también lo utilizan. Es muy útil, a mí me gusta mucho como artificio.

SM: Y yo siento que introduce desde el principio un cierto misterio, porque no sabemos exactamente quién lo escribió, exactamente las circunstancias... así que permite ir desvelando poco a poco.

ERI: Tienes razón, en el cuento [“El casete espurio”] en el que se encuentra un manuscrito en La Lagunilla, en realidad no se sabe bien quién es (aunque sí se sabe). Es el personaje que compra una serie de casetes, una colección completa.

La idea se me ocurrió porque cuando yo quería comprar la edición completa de sonatas de Beethoven, fui con el pianista con el que yo trabajaba y le dije que me recomendara la mejor edición. Fuimos a la disquería de Walter Gruen (que estaba casado con la pintora Remedios Varo) y tenía una colección que me dijo que tenía roto un disco, pero me la podía rematar. Entonces un volumen de discos que hubiera costado mil pesos, lo compré yo en cien. Pero le faltaba un disco, que luego conseguí de otra manera.

De ahí vino la idea de comprar una colección donde falta algo, pero México es el país del “chanchullo”, entonces obviamente cuando falta algo, meten otra cosa adentro y te lo presentan como que está completo, tú lo compras, llegas a tu casa y te das cuenta de que te “chanchullaron”. Pero en el cuento lo interesante es que pusieron ahí la grabación de un fulano que grabó la cosa para contar su historia. A mí se me hizo divertido hacerlo así. En realidad todos los cuentos que yo escribo tienen un fundamento personal y biográfico. Aquí la historia por detrás es esto.

SM: Sí, yo creo que a mí y a todo el mundo nos ha pasado el comprar un libro de segunda mano y encontrar adentro un ticket, una nota, alguna cosa medio personal de la última persona que lo leyó.

ERI: Exactamente. Bueno, lo más bello es una fotografía o puede ser un documento también. ¡Puede ser también un billete de lotería que se ganó el premio en determinado momento!

SM: ¡En el mejor de los casos! Además “El casete espurio” y “El brindis eterno”, son los dos confesiones de crímenes.

ERI: Lo que quise hacer fue no escribir una historia en donde siempre los hombres sean buenos y las mujeres malas o viceversa. Rompía yo totalmente con esta idea. Por ejemplo, en “El brindis eterno” hay una mujer que está profundamente enamorada de un hombre, pero la relación no funciona y entonces ella decide que si no es de ella, no es de nadie. Y se van los dos juntos. La idea era esa, que es en el fondo una exacerbación de lo romántico pasional y lo traté de hacer con un par de diferentes narradores.

O “La travesía”, por ejemplo, también es la historia que cuenta alguien, la confesión de una mujer. Ella regresa a su casa y se encuentra con que el marido está con otra. Hay ese odio terrible, ese impulso por el que la mata. El marido es un hombre débil, medio ebrio, y ella tiene una gran fuerza. Huyen y sucede el accidente.

“La línea de la luna” también es una historia de amor, sobre una chica profundamente enamorada. Aquí hay una insinuación del suicidio. Quería que quedara en duda. Se repiten las cosas, y se plantea la idea de que nunca habrá un desenlace que sea perfecto, se plantea la duda de si en alguna de las vidas fuera posible que ella se uniera al chico que le gustaba. Pero estaba ahí la tentación de tirarse al agua, del suicidio. El mismo caso de “La dama sombría” es una historia de amor.

SM: Y muchas de estas historias de amor justamente terminan en actos violentos o en actos de venganza.

ERI: “El brindis eterno” es un crimen, totalmente de acuerdo. “La travesía” también es un crimen y un accidente. “El eco de la risa” es un cuento extremadamente cruel. Hay un poco de todo. Y yo quería eso, romper un poco el molde de “estos son los buenos”, “estos son los malos”. Creo que de los dos lados hay y se pueden cruzar.

SM: Y justamente en relación con el crimen, hay varios cuentos que abordan zonas grises de la moralidad y casos donde los crímenes salen impunes en relación con su motivación. También es el caso de “El permiso”, que me encantaría comentar.

ERI: “El permiso” es un cuento cuyo escenario es un gimnasio del XIVe arrondissement de París. Yo iba a ese gimnasio, y había una chica muy fina, muy delicada que daba las clases de baile. Me parecía extremadamente bella, muy elegante. Y había unos changotes, tipo Superman, todos inflados por todas partes, que dan la idea de brutalidad. Ese es el espacio. El cuento es terrible, es el cuento de una violación. Pero ahí la chica se defiende y provoca la muerte del agresor. Se va y luego regresa, porque es alguien muy honesto que vuelve y quiere decir la verdad. Y lo interesante es que hay un personaje, el viejito de la entrada, un hombre débil que arregló todo, maquilló todo para que no haya crimen. Entonces la chica regresa y se da cuenta de que todo está limpio, el señor apenas lo insinúa. La justicia como tal, desde el punto de vista teórico, no se da conforme a lo penal o legal. Pero aquí yo lo planteo desde el punto de vista moral: como está escrito el cuento, apoyo la idea de que la víctima tenía derecho a hacerlo.

Y creo que hay otros así, que están al borde del crimen. “La travesía” también. Ahí es un crimen pasional, que incluso dentro de una corte la protagonista hubiera salido con una pena mínima. Pero aquí ni siquiera ocurre eso. Lo que se plantea es la relación con el personaje masculino. Él sufre indirectamente el accidente en la carretera y queda paralítico. Ella se salva completamente, por justicia divina, pero queda con esta idea de tener que proteger al hombre, entonces es una idea de amor derivada de esta situación. Ella tiene la generosidad de cuidarlo hasta que se muere, y es cuando ya se conoce la historia. Pero la cosa no llega a la corte.

SM: Siempre hay algún elemento azaroso que los salva de la justicia, ¿no?

ERI: Sí. Bueno, en el primero fue el viejito que vio la cosa o que de alguna manera se dio cuenta de algo, y que no pudo intervenir en el momento, pero lo hizo después. O ya lo conocía, sabía que era un abusón el fulano este y dijo: si aquí hay alguna prueba, pues desaparece.

SM: También es el caso de “El casete espurio”, donde aparece este académico que se exaspera con otro y lo termina asesinando.

ERI: Hay algo de personal. Un poco las historias que pasan siempre, a todo mundo, en la vida académica pero también en la vida misma. Son las famosas entrevistas de trabajo... todo eso. Siempre todo funciona por detrás, es el lado más general de la historia.

La forma como lo académico aparece en mi creación, es una especie de contradicción

y dualidad dialéctica. Yo profesionalmente soy universitario, trabajo en la enseñanza y en la investigación, y me tomo muy en serio la dirección de trabajos. Porque muchas veces hay universitarios que quieren escribir pero no pueden, y dejan el trabajo universitario para privilegiar un intento de creación. O hay creadores que tienen que estar buscando algún tipo de canonjía para poder sobrevivir y no les importa la función académico-universitaria. Yo estaba en estas dos partes y lo que no quería es que el mundo académico ocupara un espacio muy grande dentro de una obra que se pretende más abierta.

El mundo académico también aparece en “Patchwork”. Ese le gustaba mucho a María Rosa Lojo, porque tenía estos niveles de crítica, de alguien que presenta la historia de un escritor, con toda una parodia de un estilo crítico pomposo que aparecía deliberadamente en el texto. Aparece esto que sucede mucho en el ambiente universitario: la glorificación de un escritor porque se convierte en la materia propia del crítico. Tiene su lado crítico pero también un lado paródico.

Creo que son los dos únicos cuentos donde aparece el ambiente académico. Esta parte está presente, pero dentro de un lugar, no la totalidad.

SM: Y en relación con esto, ¿qué consejos tendría para alguien que quisiera desarrollar al mismo tiempo una labor pedagógica, académica y una labor creativa?

ERI: La cosa no es fácil. Podríamos verlo como una dialéctica: son los dos extremos de una actividad. En cuanto a la actividad creativa, y sobre todo en los tiempos actuales, te encuentras con muchos escritores que se han formado también en el ámbito universitario y que quieren trabajar en la universidad, pero muchas veces también jalando la cosa de tal manera que no trabajan tanto lo suyo sino que la universidad se convierte en un espacio de expresión y de primacía de lo creativo. Ahí hay un par de ejemplos anteriores que muchas veces inspiran a los jóvenes escritores, que dicen: yo quiero ser como [Octavio] Paz, o [Jorge Luis] Borges o [Julio] Cortázar o X escritor... que son escritores y los invitan a la universidad para que hablen de su obra. Carlos Fuentes es otro caso. O también los llaman para que den una serie de conferencias sobre unos temas dados. En Francia, por ejemplo, hubo el caso de ciertos escritores que para poder escribir consiguieron una especie de puesto universitario que les garantizaba tener recursos. El caso más célebre es el de [Augusto] Roa Bastos, o también el de [Juan José] Saer. Tenían una posición de ventaja con respecto a los profesores, que también se salía un poco de las normas educativas. Ahora, ya hay una generación de escritores que han hecho estudios literarios y después han hecho estudios superiores e inclusive doctorales. Algunos escritores que ahorita tienen alrededor de 50 años, están en estos casos.

Las posibilidades son múltiples. Si tenía clases dentro de una institución, la Sorbona en mi caso, donde yo era profesor, yo hablaba de todo menos de mí. Yo no agarraba la universidad para hacerme promoción, eso no me gustaba. Si alguien me preguntaba, yo decía que sí escribía, o si alguien me pedía un libro, yo se lo regalaba. Pero no me ponía yo en primer lugar, eso no me parecía correcto.

También hay que identificar qué tanto uno hace la “carrera de escritor”. Porque la carrera de escritor implica muchas cosas: el estar promovándose continuamente, publicar poemas o cuentos en ciertas partes, enviar los libros a las editoriales... Por ejemplo, yo jamás envié ni uno solo de mis libros aquí en Francia a ninguna editorial, lo que es un poco tonto, no me promoví. Quienes me han publicado han sido las personas que me pidieron los libros. Yo estoy traducido al alemán, pero es porque Javier [Gómez-Montero] me dijo que le diera textos y a ver si alguno los quería traducir, y fue el caso. También sucedió con Stefano [Tedeschi], para la novela policíaca, que no salió mal. Pero yo nunca promoví nada.

Esto también plantea la relación entre un académico y un escritor. Estudiar la carrera de letras no garantiza que tú seas buen escritor. Los discursos son totalmente diferentes: ponerte a estudiar un texto exige una capacidad crítica y una capacidad de transmisión del conocimiento para los estudiantes, o de elección de un trabajo. O, por ejemplo, también es el caso de la frustración que puede haber en el caso de algunas personas que en realidad lo que querían era escribir, y entraron al medio académico, y tienen 30 años tratando de escribir una novela que no ha salido.

Hay muchos casos. Un consejo (yo ya llegué a la edad de los consejos) sería en el fondo seguir lo que tú mismo quieres hacer, y en determinado momento priorizar las cosas. Yo las prioricé pero nunca he dejado de vivir una vida doble. Me di cuenta de que me había comprometido, desde el ámbito ético, con una institución. Cuando fui nombrado *maître de conférence*, yo me planteé mi función con respecto a la universidad. A mí lo administrativo no me interesaba, pero me planteé la cuestión de tener mi rol en la investigación y de estar abierto a dirigir a las personas en su investigación. Tengo mucha dirección desde el principio. Y sí me preocupaba el encontrar una función social en hacer esto. Hay que enseñar para que la gente aprenda lo mejor posible una lengua y su cultura, y después es importante en una sociedad como la francesa que los estudiantes tengan un título, una maestría y un doctorado. Yo vi que eso iba a ser importante y no me eché para atrás. Enseñé todo lo que tenía que enseñar, por ejemplo los concursos. Pero no me dejé limitar en mi escritura, escribía realmente sobre lo que me gustaba, y sobre todo sobre ese lado de vida paralelo a lo académico

Por ejemplo, ahora tengo al menos cuatro libros que estoy puliendo, escritos durante estos últimos años. Y ya llegó el momento de que los publique, para irlos sacando. Hay cosas

que hay que hacer y que fue un poco tonto no hacerlas: hay que enviar las cosas a las editoriales, hay que jugar el juego de las antesalas, hay que jugar el juego de los concursos literarios, porque también son importantes en el desarrollo de las obras de creación.

Hay todo un estilo ahora, que proviene mucho del estilo anglosajón, donde los escritores van a talleres y se forman ahí. En Francia no era así. La orientación de un escritor estaba dada por una figura tutelar que guiaba a la persona, al escritor. Los tiempos han cambiado y hay que pensar que vivimos en un mundo que cada vez es más electrónico.

Es una de las ideas que tengo desde hace como 20 años y que nunca pude desarrollar como investigador y como profesor. Porque en el ámbito de la Sorbona, en los años en los que yo llegué, le tenían un poco de miedo a todo lo que es hipertexto. Ahora ya está muy de moda. Las cosas que yo hacía hace 10 años, ahora ven que no estaba tan loco. Eso tiene un lugar dentro de la escritura misma. Estoy perfilando, acabando de escribir un texto que se plantea de esta manera, viendo qué tanto se puede jugar con lo hipertextual dentro de lo textual. Pero ya no lo hablo más porque si no, se me sala y no termino de escribir.

SM: Mi última pregunta iba en ese sentido: además de estos proyectos mencionados, ¿hay planes de reeditar, por ejemplo, la narrativa completa? ¿nuevas obras en proceso de edición?

ERI: Y mira, sí hay dos proyectos. En primer lugar, siempre vale la pena revisar las cosas que uno ya hizo. Porque muchas veces llevan erratas. Yo creo que no hay que modificar los textos, o en su caso indicarlo. Me gustaría pulir los textos ya publicados, no hacer una nueva versión, sino una edición corregida. Pero privilegio el escribir cosas nuevas o publicar lo que tengo preparado ya. Si no, caigo en la frase de Alfonso Reyes: hay que abandonar los libros, porque si no, se pasa uno la vida escribiendo.

Tengo dos libros de poemas que no han salido publicados: uno de formas orientales, que a mí me gustan mucho, de 112 poemas. Y otro formado por poemas que son énfasis de algún cuadro, entonces debo ver si se puede publicar cada poema con una imagen, porque habría que conseguir los derechos. Eso ya está hecho, terminado desde hace varios años. Hay otro grupo de poemas que tengo que revisar.

Empecé a ver los diarios, porque en uno de ellos se había empezado a borrar la tinta y le reescribí encima para que no se perdiera, y me encontré con que había varios textos que yo había eliminado, pero no están tan mal. Los empecé a copiar y podría darles una segunda vida.

También hay algunos que me pidieron universitarios como Susanna [Regazzoni] o

Silvana [Serafin]², que son textos de ficción. Tengo uno donde Susanna es personaje y hay un juego con la Maga, porque hay una hija que tiene la Maga con Horacio Oliveira, cosa que no pasa en la novela, y que sería la continuidad, jugando con ficciones y realidad.

Así que hay un montón de material que tengo ahí apilado para trabajar. Lo que necesito es el tiempo. Bueno, por lo pronto estoy vivo con todas las cosas que me pasaron. Para responder a tu pregunta: sí, la actividad está lista, continúa.

SM: Pues eso me da mucho gusto y esperaremos con ansias estas nuevas obras. Le agradezco mucho por otorgarnos esta entrevista y por el tiempo que nos otorgó.

² Se trata de “De las cartas al viaje”, que apareció en el volumen *Ritratti di donne. Studi dedicati a Susanna Regazzoni*, Venecia, La Toletta Edizioni, 2014.
