

UC Berkeley

Lucero

Title

Entrevista con Arturo Arias escritor y crítico literario

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/7cg1c5wm>

Journal

Lucero, 10(1)

ISSN

1098-2892

Authors

Barahona, Byron A.
Falabella, Soledad

Publication Date

1999

Copyright Information

Copyright 1999 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Entrevista con Arturo Arias: escritor y crítico literario

BYRON A. BARAHONA Y SOLEDAD FALABELLA

University of California, Berkeley, EE. UU.

Grabados: ARTEMIO RODRIGUEZ

Artista mexicano residente en EE. UU. Los grabados son parte de su proyecto "La Lotería".

Byron Barahona:

Empecemos con una pregunta de orden práctico. ¿Cómo distribuye Arturo Arias su tiempo, entre escritor creativo y escritor crítico?

Arturo Arias:

Generalmente, mira, no hay reglas. Pero si trato de tener por lo menos alguna y esa, una es alternar entre el año de escritura académica y el año de escritura creativa, pero como la vida es como es no siempre sale así. Pero por lo menos estoy en la lucha no, entonces por decirte algo, el año que estuve en la universidad de Stanford, el año 94- 95 fue año de escritura académica. Fue cuando terminé el libro sobre crítica centroamericana, luego siguió el año en Madrid donde terminé *Cascabel* y casi *Sopa de caracol*. Volví para acá a hacer un año académico, luego el siguiente fue el creativo donde terminé *Sopa de Caracol* y ahora es el académico con *Mulata* y *Propiedades de las Palabras*. Me gustaría decir que el próximo será el creativo pero no puedo garantizarlo.

Byron:

¿Hay conflicto entre los dos?

Arturo Arias:

Sí, el que es una diferente manera de pensar, Es como, para usar metáforas atléti-

cas la diferencia entre prepararse para una carrera de 100 metros y para una carrera de maratón. Son diferentes procesos no, y entonces de que se puede alternar se puede y yo tengo felizmente, como creo que soy esquizofrénico, la habilidad de cambiar fácilmente de un tema al otro casi como una cambia música no, que puede quitar un CD de música clásica y poner uno de salsa. Pero tampoco es tan nítida la transición porque a uno le quedan problemas en la cabeza que no siempre logra liquidar y que se convierten en, como piedritas, que le impiden a uno desarrollar el otro tipo de discursividad.

Soledad Falabella:

Quiero hacerte una pregunta que va vinculada a esto. ¿Podrías hablar más de esas piedritas? ¿Cómo las visualizas?

Como piedras en el zapato que te impiden caminar normalmente no, y allí la mezcla de palabras andar, caminar es significativo porque estamos hablando de discursividad porque implica movimiento no. Ehh, uno se expresa de manera diferente y uno esta diciendo cosas diferentes cuando está empleando la retórica crítica académica que cuando está construyendo una retórica creativa, se están explorando espacios diferentes dentro de uno mismo y dentro de lo que uno

quiere plasmar en la obra ¿no?, y hay tensión y esa tensión no sólo es porque son discursos diferentes sino porque uno esta regimentado de manera diferente, ¿no?. En mi caso, que es el caso de muchos otros escritores que somos también profesores, porque estamos normativizados como profesores, entonces hay una tensión para producir en esa dirección y el proceso creativo por el hecho que para nosotros sea el principal o el que más sentido le de a nuestra vida no deja de ser un discurso periférico, incluso dentro de nuestra vida cotidiana por virtud de la profesión y eso genera una tensión también.

Soledad:

¿Estas hablando de la profesión dentro de Estados Unidos?

Arturo Arias:

Sí, sí porque es donde estoy ubicado. De hecho hay menos tensión en América Latina. Pero también, las contradicciones son de otra índole. En mi caso, si yo viviera en Guatemala. Primero, me moriría de hambre o bien tendría que trabajar en todas las universidades de Guatemala para poder completar un salario decente con lo cual no me quedaría tiempo para escribir.

Byron :

Bueno, esto es interesante porque por lo visto hay tensiones y contactos inevitables entre la producción creativa y la producción crítica. Entonces, en ese sentido quisiera recordarte de una cita que haces de Foucault.

Arturo Arias:

¿Yo?

Byron:

En la Identidad de la palabra.

Arturo:

¿Bueno y quién es Foucault?

Todos:

risas.

Byron:

Hablando de poder no, decís en determinado momento "el poder es lo que determina o verifica la verdad. La verdad nunca esta fuera del poder o carente de poder. La producción de la verdad es una función del poder. No podemos ejercer poder salvo a través de la producción de verdades."

Entonces, a mi me gustaría ver si pudiéramos extrapolar esto al trabajo narrativo que has hecho en *Después de las bombas*, tu primera novela, en la cual en cierto sentido, la intención, me parece, es demostrar el nivel de falsificación de verdades que se dan desde el poder -valiéndote evidentemente de recursos que te lo permitan como la hipérbole y el carácter carnavalesco del lenguaje que se da en la novela. Pero al mismo tiempo la novela funciona paradójicamente como un descubrimiento de la verdad para el héroe o personaje principal de la novela. Por consiguiente, me gustaría ver si pudieras comentar un poco sobre esa duplicidad en cierto sentido de la producción de verdades o falsificación de verdades.

Arturo Arias:

Empezando, sí, sí, la duplicidad comienza en el uso que hiciste del término poder porque al citarme estás citando a Foucault, en realidad, que yo estoy parafraseando. Pero cuando

decís las mentiras o las falsedades que se crean desde el poder estás empleando la palabra poder en el sentido althusseriano, del poder ejercido por instituciones... y son dos sentidos diferentes de poder, de hecho yo estoy de acuerdo con vos que en *Después de las bombas* aparece una noción de poder althusseriano que institucionalmente recrea una falsedad pero también aparece un poder en sentido Foucaultiano que es Nietzscheano, que es el poder que todos tenemos para alterar cualquier tipo de verdad, transformarla, reinventarla, modificarla, reimaginarla, y de hecho ese es el juego que en buena medida aparece allí en *Después de las bombas* porque Máximo tiene que aprender, primero, que la realidad que le han dicho que existe no es una realidad verdadera, pero también tiene que aprender que la única realidad con la que el puede identificarse es la que el inventa. Y el la inventa escribiendo el cuento sobre el hombre de la CIA y se da cuenta del poder de la palabra porque el poder de la palabra le trae consecuencias muy concretas. Y entonces, pero, se da cuenta a la vez que es un proceso de invención porque el descubre la escritura como proceso de invención que tiene consecuencias concretas, incluyendo el asalto a la casa y a su madre. Entonces, allí están las dos nociones del poder en juego, pero que tienen que ver con el hecho, si querés, de que en buena medida no existe la realidad; la realidad siempre es un producto discursivo, siempre es una invención y siempre hay juego, como diría Foucault, del poder-conocimiento. Quién ejerce poder intenta, digamos, sacralizar un cierto tipo de noción de lo que es verdad, pero frente a ese discurso hay siempre un contradiscurso que está minándolo, que está ejerciendo una fuerza contraria y que en buena medida logra generalmente destruirlo no, que es lo que sucede simbólicamente en *Después de las Bombas* cuando al final se destruye todo el poder ese por el efecto carnavalesco, del baile final que tiene la fuerza de acabar con el poder porque genera un terremoto de alguna manera, pero un terremoto carnavalesco.

Ese es el poder de la imaginación finalmente, que es el poder que todos tenemos.

Byron:

¿Y ese descubrimiento del poder en la palabra en la novela, es biográfico?

Arturo Arias:

Bueno todo es biográfico y nada lo es no, porque es importante para uno, el momento en que uno se atraviesa digamos con ciertas encrucijadas que a uno personalmente le enseñan o que representan saltos cualitativos en cierta manera de ubicarse en el mundo, pero todo eso viene de otra gente. Asturias ya lo dijo muchísimo antes, digamos que para mí es importante que lo descubriera en ese momento. Lo único que descubrí es lo que había dicho mucha gente antes que yo. En ese sentido tiene importancia para mí como sujeto y lo plasmo creativamente pero dentro de una cadena de conocimiento que existe desde hace mucho antes.



Soledad:

Con respecto a como tu te posicionas dentro de esta cadena del conocimiento. Tu estás hoy en día en Estados Unidos y la academia norteamericana. ¿Cómo ambicionas tú tu lugar con respecto a lo que es la literatura hispanoamericana o latinoamericana? ¿Cómo vez tu la tensión entre la producción en Estados Unidos de un pensamiento y de un mundo que de alguna manera te desterritorializa de un espacio que esta más allá, del otro lado de la frontera?

Arturo Arias:

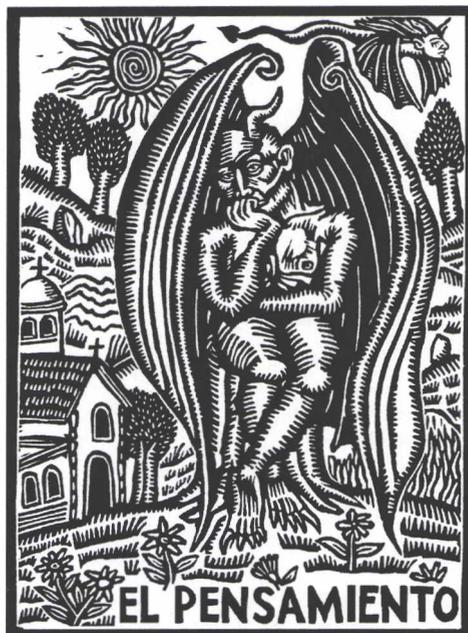
Bueno, mira ese espacio siempre estuvo más allá. Lo único que ha cambiado es el giro geográfico de que ahora estamos en Estados Unidos. En los 20 estaba en París no, pero la producción literaria latinoamericana, y no es la única, pero como estamos hablando de América Latina, muchas veces se ha hecho fuera de América Latina o por lo menos digamos fuera del territorio que uno ubica como su ombligo nacional no. Darío escribió Azul en América del sur no y desde América del Sur se posicionó en relación a Centro América y luego se fue a España donde fue recibido como héroe, cuando Darío sabía que en buena medida lo que él había hecho fue reinventar a Mallarmé desde una tensión entre la centroamericanidad y cosmopolitización nortea. Entonces uno siempre esta reinventándose en función de, digamos todos esos espacios fronterizos, espacios limítrofes, y liminales que a uno le generan tensión pero que le obligan a ubicarse en función de donde vino, eh para nosotros creo en ese sentido, perdona antes de que me interrumpas, con algunos años más que tú, fuimos casi la primera generación que venimos para acá, porque antes todavía ir hacia Europa era asunto no, y destino empezó a refuncionalizarse a partir de los 70. Y entonces allí lo que tuvo de nuevo es que tuvimos que responder al discurso sobre la tensión de los Estados Unidos como imperialismo, como factor de la invasión política de América Latina y tener que ubicarnos en eso al reubicarnos en este espacio particular. Pero, no era radicalmente diferente lo que ya había pasado a otras generaciones que terminaban en otros espacios desde donde tenían que repensar su subjetividad ¿no?

Soledad:

Claro, y en ese sentido, la cuestión que mi impulsa a hacerte esta pregunta es ¿Cuál es el lugar de la teoría o de la crítica en Latinoamérica porque había mucho debate si hay teoría, si hay crítica o si hay pensamiento crítico en Latinoamérica, si hay filosofía en Latinoamérica? Tu eres una persona que maneja el discurso creativo y el discurso teórico? ¿Cómo te ves tú dentro de ese debate y dentro de la línea de pensamiento? Y ¿Cómo podrías tú explicar que exista tal debate?

Arturo Arias:

Bueno mira, yo siempre he creído que siempre hubo teoría en América Latina. Yo me veo como un mal imitador de Alfonso Reyes, de Pedro Enríquez Ureña que dijeron cosas mil veces





más profundas que yo. Lo que pasa es que no eran conocidos como teóricos o como filósofos. Pero eso no quiere decir que no hubiera una teorización porque una teorización en el fondo es una reflexión. Y una reflexión siempre existió en América Latina. Eh, que no tuviera digamos la etiqueta de filosofía o de crítica en el sentido que se suele etiquetar en este momento, en los 90, desde la academia estadounidense es una cosa. Pero reflexión crítica que es lo que es finalmente cualquier tipo de pensamiento filosófico siempre la hubo en América Latina, incluso la hubo desde el momento de la conquista. Digamos Bernal Díaz del Castillo será un soldado conquistador y será un soldado al servicio de Alvarado y casi podemos decir también,

un soldado genocida. Pero es un filósofo porque esta reflexionando sobre las implicaciones de la conquista y sobre las diferencias entre la fantasía de lo que ellos creyeron que venían a buscar acá y lo que de verdad encontraron, lo que hicieron, y como se ubica hasta cierto punto ya distanciado de sus hazañas de joven, digamos, desde la reflexión de la vejez. Para mi, siempre a partir de allí hay una reflexión crítica. En sor Juana es, digamos, casi la reencarnación de Platón. Sor Juana te reinventa el pensamiento platónico ella solita, que es una hazaña brutal, que ningún hombre ha logrado hacer en América Latina hasta donde yo sé, o sea el pensamiento crítico siempre existió y acompaña el pensamiento creativo como lo acompaña en Sor Juana no, porque una cosa va de la mano de la otra. Los dos son procesos de discursividad. Los dos son procesos de encontrar y encontrarse a si mismo en el lenguaje y ubicarse a si mismo a través del lenguaje en la realidad. Y a veces ese proceso de ubicación requiere de un discurso que podemos llamar más entre comillas creativo, a veces requiere de un discurso que podemos llamar más entre comillas crítico. Pero es una línea muy tenue, muy tenue. ¿Dónde termina el Alfonso Reyes poeta y comienza el Alfonso Reyes crítico? Digamos, donde podemos decir que Mario Payeras termina de ser un escritor testimonial y empieza a ser poeta ¿no? ¿Dónde en el Facundo termina, digamos, la reflexión sociológica y empieza la poesía? Son espacios tan liminales de nuevo, para emplear el término lacaneano que es difícil establecer allí fronteras.

Soledad:

Y tu crees que, porque Silvia Molloy en "At face value" que no me acuerdo como se llama en castellano, un libro sobre la autobiografía. Ella plantea que la autobiografía tiene que ver con una actitud del lector, que en latinoamérica hay mucha autobiografía. El problema es que no sabemos encontrarla. Qué en el fondo el latinoamérica los géneros están desfasados. Entonces, la mirada tiene que ser desplazarse de otra manera. ¿Tú crees que tiene que ver con la codificación distinta, por ejemplo qué Borges si es un filósofo, solamente que tenemos que aprender a leerlo como filosofía?

Arturo Arias:

Yo creo que es al revés. Qué tenemos que aprender que la filosofía occidental no es tal.

Y que tenemos que aprender que Borges es mucho más sabio, que por lo menos la filosofía de la modernidad europea, eh cosa que ya señaló Foucault, no es mía, cuando se refiere a Borges como la base de su meditación de como se llama, su libro, del 65, donde comienza con las Meninas. Ahorita se me olvido el título. Eh, digamos, lo que Foucault dice en su introducción no que, que el comienza su pensamiento a partir de una lectura del cuento de Borges donde se hace las categorías de animales que tienen los chinos. Y entonces aparece, no recuerdo ahorita, estoy parafraseando no pero, los animales del emperador, los animales imaginarios. Una serie de categorías que son diferentes de las categorías zoológicas de occidente. Entonces Foucault señala que luego de reírse como todos nosotros, al leer un cuento de Borges, le hizo ver lo artificioso que eran las categorías occidentales y que de hecho, cualquier tipo de categorización es artificiosa. Y que cualquiera, puede reordenar la realidad de la manera que quiere y si ejerce autoridad e impone esa visión como la visión correcta para ordenar el universo. Y en ese sentido, lo que nosotros tenemos si queremos como problema como herencia es que nosotros nos creímos el discurso del iluminismo occidental, nos creímos el discurso de la modernidad que implica entre otras cosas que la única civilización posible es la europea, qué único modelo posible de desarrollo es el europeo, y que entonces tenemos que ampliar las categorías del conocimiento europeo mientras que, en primer lugar, eso de por sí ya es una falacia, que ni siquiera me corresponde a mí señalarlo porque ya buen trabajo han hecho los propios europeos, entre ellos el postestructuralismo, para deconstruir ese tipo de discurso, pero si deconstruimos entonces ese tipo de posicionalidad nos damos cuenta que nuestra manera de entender el universo es una visión alternativa, es una visión híbrida, el término híbrido entre nosotros lo introdujo García Canclini pero ya había aparecido desde mucho antes, lo menciona Lezama Lima, lo menciona mucha otra gente, de hecho la antropofagia brasileña es una forma de hibridización en que uno mezcla no sintetiza porque la síntesis implica reduccionismo hegeliano, sino que mezcla un montón de cosas para llegar a nuevas conclusiones acerca de como se ubica uno en el mundo. Y esa siempre ha sido la manera americana porque en el fondo tenemos finalmente una pluralidad de culturas que se entremezclan y entonces vemos el mundo digamos con dos cabezas o tres cabezas y de ese tipo de hibridización surge un diferente tipo de discursividad, un diferente tipo de comprensión del mundo que sería un discurso filosófico en el sentido clásico de la definición de filosofía como una manera de entenderse a sí mismo como sujeto en el mundo que tiene que ser diferente de como lo vive el europeo y en ese sentido no hay contradicciones, simplemente diferente porque somos diferentes.

Apago los motores, y acaso más vino porque ya veo que la botella se acabo.

Soledad:

Bueno, algo que me llamó la atención de tu novela la que ganó el premio de La casa de las Américas, *Itzam Na* tiene que ver con el trabajo que haces al nivel de la jerga. Y me llamó la atención porque me acordé de las primeras novelas de Vargas Llosa, *La casa verde*, del trabajo con la lengua de la clase media y la disolución, la descolocación entre comillas del castellano normal

¿Cómo ves tu el uso del idioma en Latinoamérica? si tienes algún tipo de reflexión sobre el desplazamiento en que hay un espacio entre lo que es la realidad autóctona y la lengua?

Arturo Arias:

Bueno que el idioma digamos como proceso discursivo siempre cualquier idioma esta moviéndose en el espacio y allí volvemos a lo mismo de la pregunta anterior. Es un mito que hay una lengua, como ya señaló Bajtín las lenguas son un fenómeno producto de la lingüística del siglo XVIII que se dedicó a estudiar lenguas muertas y entonces en una lengua muerta efectivamente uno puede sistematizar un lenguaje porque ya se murió, porque ya no hay variaciones posibles, porque no hay variaciones dialectales, porque no hay interferencia de ninguna otra forma de decir las cosas, pero en cualquier lenguaje vivo eso es imposible porque existe siempre una relación dialéctica entre sujetos que están articulando esa lengua y el proceso enunciativo automáticamente implica modificación constante y permanente y esa modificación nunca va a terminar hasta el día en que, o que muera la lengua o que nos muramos todos y por extensión allí murió la lengua. En ese sentido todos los idiomas son producto digamos de esa hibridación, de esa poliglosia, de esa fertilización constante entre ellos, todos los idiomas europeos se vincularon desde la edad media, se transformaron y enriquecieron muchos idiomas que tampoco se quedaron fijos porque como sabemos los idiomas europeos eran idiomas populares, la lengua culta era el latín. De hecho sólo entra, el llamado lenguaje vernacular, a funcionar más o menos oficialmente en el siglo XIV. Entonces los idiomas son en primer lugar muy jóvenes, en segundo lugar, siempre en un proceso constante de modificación de donde todos los que estamos ejerciendo su uso, modificados naturalmente, el uso del lenguaje. Eso es inevitable porque nuestra propia manera de decir las cosas ni siquiera solo como hablamos los guatemaltecos o chilenos, como hablamos cada uno de nosotros diferentemente y acentuamos la palabra diferentemente, modifica los significantes, difiere los significados como diría Derrida, y eso automáticamente implica una transformación lingüística constante que nunca acaba, y en ese sentido digamos, la voluntad de poder del siglo XVIII fue canonizar lenguajes por medio de sus gramáticas, pero eso es una, digamos, hazaña que entraba dentro de la discursividad ideológica del iluminismo pero que finalmente es imposible, es algo que no puede suceder, el lenguaje no es sistema, el lenguaje es una dinámica que esta mutando constantemente y ese sentido no hay pues un español entre comillas ni formal, ni normal, ni correcto sino una multiplicidad de maneras de disertarse dentro de él, en las cuales uno dice lo que dice como lo dice. Y lo que ya implica allí es, digamos, el tipo de enriquecimiento que uno logra organizar retóricamente a partir de como lo dice.

Byron:

Bueno, esto de muchas maneras responde a la pregunta que tenía...

Pero está bien, esta bien. Puedo añadir lo siguiente y si después de esto quieres añadir algo más esta bien. En tus trabajos críticos, tu corpus teórico parece que circula alrededor de las aproximaciones teóricas de Homi Bhabha, Foucault, Bajtín, pero especialmente Bajtín. Entonces la respuesta yace en lo que acabas de decir, ¿Cómo aproximar el análisis de la literatura latinoamericana? es una de las preguntas y parece que una de las respuestas que das es cómo Bajtín proveen esa herramienta que nos ayuda para aproximar la literatura.

Arturo Arias:

Todos ellos las proveen, yo le tengo un cariño especial a Bajtín por su propia historia y porque fue el primer pensador digamos, que a mí me sacudió el mundo, estando yo en París,

donde yo llegaba todavía con un discurso marxista bastante ortodoxo.

Soledad:

¿En que año fue eso?

Arturo Arias:

Yo llegué a París en el 74 y descubrí a Bajtín a final del 75.

Soledad:

Porque lo publican en el 74.

Arturo:

Sí, sí es que estaba recién llegadito y entonces era novedad el asunto y entonces para mí fue un terremoto porque me rompió todos los esquemas racionalizantes con los cuales yo tenía la certeza de como era el mundo, de donde venía y hacia donde iba, y después Bajtín me dijo que no.

Byron:

Lo interesante también es que esto trasciende no solo tu trabajo crítico sino también tu trabajo creativo en el que está presente esa verbalización carnavalesca del lenguaje.

Arturo Arias:

Pero esa es instintiva. Yo no creo. Mirá, yo tenía tan tenue conocimiento de Bajtín cuando hice la última versión de *Después de las bombas*, porque *Después de las bombas* no es de París, yo la empecé a escribir en Boston desde el año 72. Cuando yo llego a París y comienzo mi doctorado en el otoño del 75 ya *Después de las bombas* está terminada, ya sólo me queda darle la última pulidita, y es en ese mismo otoño que yo comienzo a leer a Bajtín y como siempre he sido un mal estudiante me costaba mucho entenderlo.

Soledad:

¿En que idioma lo leíste?

Arturo Arias:

En francés, entonces en el verano del 76 cuando le entregué el manuscrito a Joaquín Mortíz mi conocimiento de Bajtín era totalmente superficial y no afectó en nada digamos, el grueso del proceso creativo de *Después de las bombas*. Después claro, yo estoy convencido que *Después de las bombas* es bajtíniano pero no porque haya una relación mecánica entre teoría y práctica sino al revés.

Soledad:

A mí una de las cosas que me interesa discutir es la tendencia a esencializar las identidades en el sentido de decir: hay una identidad más pura que otra, el castellano es superior a la lengua indígena por lo tanto tiene un valor menor, degradante y por otro lado a salvar la calidad híbrida, heterogénea, secuestrarla a la Latinoamérica y no verla que nosotros estamos hablando de tendencias o sea lo heterogéneo en sí es la discusión



de lo que es un sujeto del...

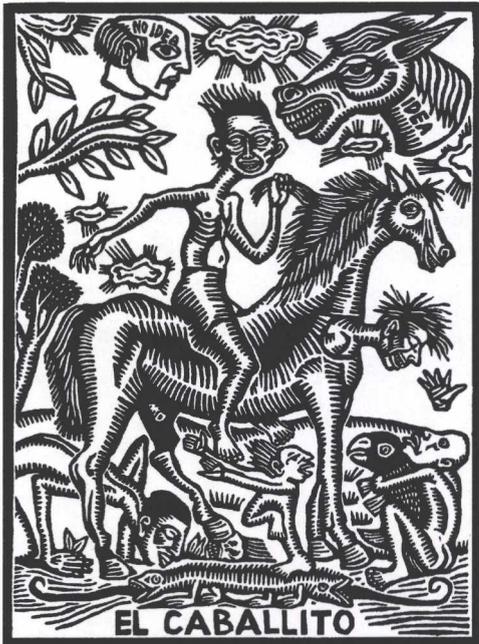
Arturo Arias:

Absolutamente, es que el problema no somos nosotros, el problema fue el discurso de la modernidad que quiso homogeneizar sobre la base de la exclusión, la base del eurocentrismo, que eso comienza con Kant. Kant dice categóricamente, el iluminismo es el tránsito de la barbarie hacia la civilización en la cual nosotros podemos ser sujetos maduros y para Kant ser sujeto maduro más allá de lo que él define como sujeto racional, la negación de los sentidos, la sublimación de la sensualidad, la racionalidad, etc., etc. es el modelo ideal de lo que para Kant es el sujeto prusiano. Pero eso se convierte en el modelo universal, y va a ser universal hasta la segunda guerra mundial cuando ese modelo se cae con la guerra. Pero

nosotros compramos el discurso así como compramos las baratijas de Colón. Y entonces creemos que hay que rendirle pleitesía a esa racionalidad decimonónica centroeuropea que en realidad no tiene nada que ver ni con nuestra realidad ni con la de ellos mismos.

Byron:

A mi me gustaría tocar ahora un poca la cuestión del escritor ético. Ese escritor que tradicionalmente se ha constituido frente al poder, estatal. Eso me recuerda un poco una entrevista que vi en televisión mexicana, en la que un periodista mexicano le preguntaba a Salman Rushdi sobre su experiencia en cautiverio. Entonces, ya hemos hablado un poco sobre la escritura como proceso de descubrimiento de la verdad, pero ahora es una escritura que lleva a la oposición y con la oposición viene la amenaza o el peligro de la vida del escritor. Entonces en esa entrevista, a Salman Rushdi le preguntaban: ¿Qué me



puede usted decir sobre el miedo, sobre la muerte? La pregunta que yo te quiero hacer es ¿Te ha llevado la escritura a una situación de exilio para empezar, segundo, de peligro en la cual has tenido que reflexionar sobre la muerte, el miedo y cómo está relacionado todo esto con el proceso de la escritura?

Arturo Arias:

En mis mejores momentos sí, pero el verdadero miedo es cuando tu escritura no te lleva a ninguna parte, y ese es el miedo de verdad de todo escritor a mi modo de ver. Eh, digamos, es un lujo cuando de veras tus palabras tienen tanta fuerza que te condenan a muerte, porque es un proceso de poder. La tristeza de la mayoría de escritores e incluso de buenas etapas de muchos grandes escritores es que tus palabras no te llevan a ninguna parte más que a morirte de hambre, de soledad o de tristeza, y ese es el verdadero miedo, ese es el verdadero terror de una muerte, no la muerte heroica, romántica, bayrónica, que finalmente es la que le hubiera tocado a Rushdi si los iraníes lo matan de verdad, sino la otra la peor, la que lleva a que nunca te publiquen, a que nadie te tome en serio, a que nadie no halla una respuesta crítica a tu obra, a que se te acumulen los manuscritos y que se los coman las

polías, esa es la verdadera muerte de un escritor.

Byron:

Te pregunto esto porque en *Después de las bombas* a pesar de que los nombres de los personajes han sido disfrazados, en cierto modo no están totalmente disfrazados. Son reconocibles.

Arturo Arias:

Sí, sí esa es la idea.

Byron:

Alguien que conoce la realidad guatemalteca reconoce que estas figuras son figuras públicas, militares en la mayoría. Eso en 1979 tenía muchas implicaciones. ¿Las tuvo, como decías, en tus mejores momentos?

Arturo Arias:

Las tuvo en el sentido de que recibí una amenaza de muerte y me tuve que ir a México, pero comparado con lo que le pasó a mucha otra gente eso no es nada. O sea eso es digamos un lujo ¿no?, es como decir me saqué la lotería porque eso es sacarse la lotería como escritor. Que de hecho tus palabras tengan ese efecto.

Soledad:

Con respecto al lujo de que tus palabras tengan poder. ¿Cuál es la receta? la receta en el sentido de que, hablando de Chile, en Chile ha habido a veces una tendencia a escribir en difícil. ¿Cómo te posicionas tú con eso?

Arturo Arias:

Escribiendo más difícil. Pero no por capricho ni por esnobismo sino porque así me sale. Y yo creo que así nos sale a muchos no por lo quiera escribir difícil sino porque lo que lo que uno quiere nombrar es tan difícil que el lenguaje le hace jugar retos a uno y entonces sale contradictorio, sale como se dice en inglés convoluted, todo abigarrado, abarrocado, como dice Lezama Lima y entonces es mucho más difícil ubicar significados, pero yo no creo, puede haber por allí algún escritor que de veras lo haga por querer ser interesante, pero yo creo que la mayoría de escritores lo hacen así no porque quieran sino porque están tratando de juntar tantos ángulos tan contradictorios y disímiles que las palabras se le atragantan a uno. Digamos, hay un elemento en el poema de Paz, en blanco, donde habla de su lucha de la palabra y al fin se enfada y las agarra como ratones y les dice "chillen putas" no, y esa es la lucha de todo escritor no, porque uno quiere decir tantas cosas, uno intuye lo que tiene que decir, uno intuye lo que sabe que debe decir, pero las palabras son así como los sueños que se le olvidan a uno al despertarse y que uno sabe que los soñó, que lo afectó el sueño, pero ya no se recuerda del sueño. Y esa lucha por fijar las palabras. Y en el momento que las fijas ya no valen nada porque uno sabe al fijarlas que no era lo que uno quería decir, que en el mejor de los casos es un pálido reflejo de lo que uno hubiera querido decir, que esta la angustia del proceso de escribir no, la frustración digamos, escribir es una victoria pírrica, uno se hace loco, digamos, cuando tiene la suerte de algún reconocimiento público pero la verdad es un proceso muy angustiante.

Byron:

Es interesante que le llares a un libro *La identidad de la palabra*. Como si la palabra tuviera cierta autonomía. ¿Es esa la idea que se escapa del autor?

Arturo Arias:

Bueno, toda identidad que tenemos está en las palabras. O sea, no es que se escape del autor. El lenguaje es de todos. Pero toda subjetividad se fija para bien o para mal.

Byron:

¿Qué es un concepto lacaneano, no?

Arturo Arias:

Bueno, no sólo lacaneano. Ya viene de Saussure ¿no?. Lacán lo maneja más en un plano psicoanalítico que lo toma de Saussure también. Eh, a nivel crítico digamos, la herencia de Saussure para por bastante gente, pero el hecho es que no tenemos una identidad que vaya más allá, más de lo que podamos lograr con palabras y cualquier noción de normatividad o racionalidad que podamos ejercer es por medio de palabras. Entonces, somos lo que decimos que somos para bien o para mal. Y allí no hay escape. Entonces, lo que intentamos todos es justamente eso, nombrarlos. Digamos, cuando yo hablo de la identidad de la palabra como la literatura o si preferís la narrativa guatemalteca del siglo XX, pero ¿qué es la narrativa guatemalteca del siglo XX? finalmente es lo mismo que cualquier otra narrativa. Es un intento por nombrarlos. Por si mentalmente decir que estamos allí, decir que existimos, qué tenemos derecho a una voz y a una palabra, pero también lo tiene todo el mundo. La diferencia es que hay gente que ejerce ese poder y otra que no, y hay gente quien se le reconoce ese poder y otra a que no, y en ese sentido uno se queda como sujeto invisibilizado cuando ese reconocimiento no existe y hay que visibilizarse y en ese sentido hay que nombrarse y nombrar esa subjetividad, pero finalmente no es sino un proceso de intentar decir quien es uno y por eso toda historia literaria no es sino un proceso de digamos, describir una búsqueda de identidad.

Soledad:

¿En ese sentido, tú te ves, al escribir, al ser escritor, como un agente social, participando en una comunidad.

Arturo Arias:

Eres agente social porque estás te guste o no te guste siendo parte activa de una comunidad del proceso mismo de rehacer el lenguaje, hay escritores que se ven explícitamente como agentes sociales, como militantes, es el caso de Neruda. Hay otros que no, que se ven así como gente recluida, cortada de la sociedad, pero en la medida en que tu estás ejerciendo un lenguaje que es por naturaleza misma social y socializado uno es parte de esa sociedad y por mucho que un escritor sea un betlemita si su obra va a circular es un agente social.

Byron:

Como también es una preocupación latente en tu trabajo crítico, ejercer una función doble de agente social. Una de las cosas que he notado también en La identidad de las palabras es la preocupación dialéctica entre periferia y centro.

Arturo Arias:

Bueno el problema allí es la palabra dialéctica, porque le rehuyo. Pero la preocupación por el centro-periferia te lo admito.

Byron:

Pero por lo menos el lugar al que son condenadas las literaturas que están al margen, la literatura centroamericana en este caso. ¿Qué podemos hacer con respecto a eso?

Arturo Arias:

Bueno es sublevarnos, transgredir, subvertir, armar un lío del carajo. Es lo que debemos hacer, es lo que hace toda literatura. Y con toda literatura no me refiero a literaturas nacionales. Eh, la literatura de mujeres, la literatura gay, la literatura africano-americana. O sea toda literatura que busca construir un nuevo sujeto, que dar de gritos, transgredir, subvertir, y meterse con todo mundo y armar un lío del carajo, y de todo eso surge una visibilización de esa literatura ¿no? Y yo creo que la literatura centroamericana no es solo centroamericana. Claro, tiene ese nombre y tiene ciertos autores que tienen nacionalidad centroamericana pero es un tipo de literatura que argumenta el sujeto vivo, mestizo, indígena, occidental no. Y que claro no podemos decir que Vallejo sea un autor centroamericano, quizás si.

Byron:

¿Roa Bastos?

Arturo Arias:

Posiblemente sí porque Paraguay es simplemente un país centroamericano en el exilio. Pero se trata de una manera diferente de ver la literatura latinoamericana porque una manera de verla ha sido tratar de equipararla con la occidental y precisamente parte de la lucha es "no somos occidentales". Somos eso y mucho más, que es lo sabroso.

Byron:

Hablando de ese lugar de la literatura centroamericana. Entonces, si se circunscribe dentro de un espacio que habla cierto discurso cual sería la contribución de escritores como Asturias, Monteforte Toledo, de Monterroso incluso, que me parece que ves como el ápice de la narrativa guatemalteca?

Arturo Arias:

Para mí es precisamente entrar a esa subjetividad hibridizada, que es lo que representa Asturias. Se ve menos en Monterroso, pero cuando uno ve por ejemplo Lo demás es silencio. Digamos a este caballero, el San Blas SB, si ese no es un espacio híbrido no se que es la hibridización. Lo que pasa es que no lo subraya de la manera que lo subraya Asturias porque es una manera diferente de ubicarse retóricamente frente a eso, pero queda implícito. Queda implícito digamos en el contenidismo de Monterroso, que es casi lo opuesto en Asturias, casi el extremo opuesto. El tamaño físico de los dos incluso. Pero para mí esa es la gracia de ambos ¿no?. Y al explorar, al reubicar de esa manera, a mi modo de ver la literatura de ellos, no sólo se reubica y revaloriza la literatura centroamericana sino se revaloriza todo otro tipo de literatura porque es una literatura que rehuye, digamos, esa normatividad racionalista, que ha sido el tono occidental a partir de donde se ha medido un cierto tipo de productividad literaria de América Latina a lo largo del siglo XX. No sólo un crítico tradicional como Seymour Menton dice Asturias es un mal novelista porque sus novelas no tienen una relación de causa ni efecto. Y en ese sentido Lezama Lima es un pésimo no





representamos en buena medida. Allí eso nos obliga a repensar nuestra realidad porque ya dejamos de ser ese pálido reflejo, ese triste reflejo de la Europa que nunca fuimos y que por lo demás tampoco Europa fue, sino asumimos el carácter polifacético que es la identidad latinoamericana.

Byron:

¿Qué aprendió Arturo Arias de otros escritores latinoamericanos e incluso norteamericanos? ¿Tenés una licenciatura, una maestría en literatura norteamericana?Cuál ha sido la evolución en tu narrativa? y ¿Qué otros proyectos se perfilan?

Arturo Arias:

Todo. Mira podría ponerme allí algo pesadito y decir como Sócrates que "solo sé que no se nada." Pero la verdad es que uno se da cuenta, primero, de que no existe la originalidad y que eso no tiene que ver en nada con la literatura. Porque con lo que tiene que ver es con la necesidad de uno nombrarse a sí mismo y que uno es un imitador. Pero que la magia de la literatura es que la imitación desaparece y se va transformando en lo que esta mal nombrado como originalidad en la medida en que uno logra apropiarse del discurso de otros y hacerlo suyo. Pero hacerlo suyo porque uno de veras esta revelando su propia subjetividad. En la pintura eso se cuestiona menos. Todo mundo sabe que los pintores se sientan a copiar a otros pintores. Pero en literatura existe ese mito de que uno sale de caminata al campo y lo atraviesa un rayo y vuelve inspiradísimo con un discurso que nunca se tuvo antes y es mentira. Igual que los pintores uno lee a medio mundo y los copia a todos. Y la gracia está cuando ese proceso de copiado comienza a dejar de ser copiado. Pero se vuelve de uno no necesariamente porque uno sea una especie de alquimista que de veras transforma el lenguaje sino porque uno empieza a entender como las palabras de otros lo nombran a uno y uno empieza a reconocerse a sí mismo y a contestar ese diálogo. Y entonces ya no es ni la palabra del otro ni la palabra virginal de uno sino es ese proceso en que uno se encuentra por el otro. Y allí está la gracia del viaje de la escritura. Absolutamente.

Byron:

¿Y evolución en tu escritura?

Arturo Arias:

Huy. Yo creo que hay evolución, pero dejamos ese tema para otra noche.

Soledad:

Finalmente, para terminar con el cuento "La mujer de en medio". Primero hay un juego de poder entre tú escritor en Estados Unidos escribiendo sobre, estaba pensando...

Arturo Arias:

Si me permites la interrupción. El cuento fue escrito en el año 85 en México, en máquina de escribir antes de que tuviera computadora. Y fue escrito en una noche en que yo estaba con mi hijo, noche de viernes pudo ser sábado, pero noche de fin de semana en que no conseguí cuidadora en que me llevé una frustrada del carajo porque no podía dejar a mi hijo solo y tenía muchas ganas de salir y luego que él se fue a dormir que en la época el tendría 4 años. Entonces me confronté a la máquina de escribir y salió de un tirón "La mujer de en medio".

Soledad:

Cuéntame un poco más del fondo. Lo que me impactó a mí fue la fragilidad y la vulnerabilidad de la mujer que huye, que se enfrenta luego a la otra mujer de en medio que es su madre. El silencio que hay entre las dos para salvar la vida de alguna de las dos.

Arturo Arias:

Mira, era un momento, estamos hablando 85, 86 en que estaba muy cercano y muy fresco las masacres en Guatemala. El proceso de digamos la huida a México, los refugiados con quienes yo había tenido contacto y la relación con Rigoberta, porque Rigoberta había vivido en mi casa desde fines del 82 hasta más o menos agosto del 83. De hecho, mi hijo dio sus primeros pasos a los brazos de Rigoberta, en ciudad de México. Entonces, toda esa historia estaba muy fresca. Entonces era la comunicación de dos factores, por un lado ese fenómeno, un fenómeno que me impactaba política y emocionalmente. Pero por el otro lado era como decir ese fenómeno, encontrar el lenguaje que pueda nombrar ese fenómeno y digamos yo siempre le tuve alergia brutal al realismo socialista, no. Para mí siempre fue, digamos, lo peor de lo peor. Entonces como nombrar una realidad que tiene un carácter político cuando uno no vivió la experiencia sino que es contar de manera que ya el filtro emocional de que no fue percibido directamente por uno sino que uno entra en el proceso imaginario de visualizar como fue sin haberlo vivido, pero por el otro lado.

Soledad:

¿Te lo contó alguien que si lo había vivido?

Arturo Arias:

Diferente gente o sea es como casi todo lo que uno escribe lo mezcla, de cosas que a uno le contó mucha gente.

Soledad:

¿Pero te sientes parte de ese grupo?

Arturo Arias:

Me siento parte en la medida en que yo estaba involucrado con el grupo o sea yo en ese momento tenía una participación política muy activa. Yo estaba militando, yo estaba muy activo. Dentro del trabajo político internacional tanto en el aspecto diplomático como en el aspecto de apoyo a los refugiados, entonces tenía un contacto bastante directo y bastante fluido con la población y había mucha intimidad. Y, aunque digamos, yo siempre tuve a nivel intelectual con anterioridad a este momento, una simpatía enorme con la población maya,

fue en ese momento que eso dejó de ser intelectualizado, que fue real, porque convivíamos juntos. Porque yo era responsable político de militantes mayas, porque mayas vivían en mi casa, porque convivíamos y éramos cómplices de una serie de actividades. Y entonces allí se daba una cuenta de que cuando uno tenía un proyecto conjunto las diferencias podían reducirse a un mínimo, que no es que desaparecían, de la misma manera que las diferencias de clase tampoco desaparecen, pero se reducen muchísimo y uno puede percibir muy claramente los puentes y los puntos de contacto y los puntos de acercamiento más que las diferencias que es lo que suele percibir en la cotidianidad, digamos, no politizada de un país tan racista como Guatemala. Y entonces, para mí el problema de como encontrar ese lenguaje para nombrar eso, como decir eso, que de lo cual yo me daba cuenta, más a nivel intuitivo en ese momento que ahora. Ahora está más intelectualizado. En ese momento era más intuitivo. Entonces, cómo encontrar el lenguaje que en el fondo es el problema que el escritor encuentra en la lengua, como siempre ese es el lío.

Soledad:

¿Y por qué de en medio?

Arturo Arias:

Por qué de en medio. Porque, bueno, no sé por qué de en medio, porque eso me surgió espontáneamente y de manera no racional. Pero asumo que de en medio por lo que implica de vulnerabilidad, de necesidad de protección, de tránsito de vida a muerte, de tránsito de la identidad a la pérdida de la identidad, de tránsito de estar enraizado en el espacio que es suyo al espacio exílico donde uno deja de ser alguien porque es finalmente un punto de transición, y un punto en que busca protección a la vez no, denota vulnerabilidad. Digamos, para mí el centro nunca fue punto de reposo, sino más bien punto de huida, porque es cuando uno necesita protección no. En las columnas guerrilleras siempre la vanguardia y la retaguardia son más fuertes y quién va en medio es quien necesita protección.



1 Rigoberta Menchú, ganadora del premio Nobel de la Paz 1992.