

entrevista

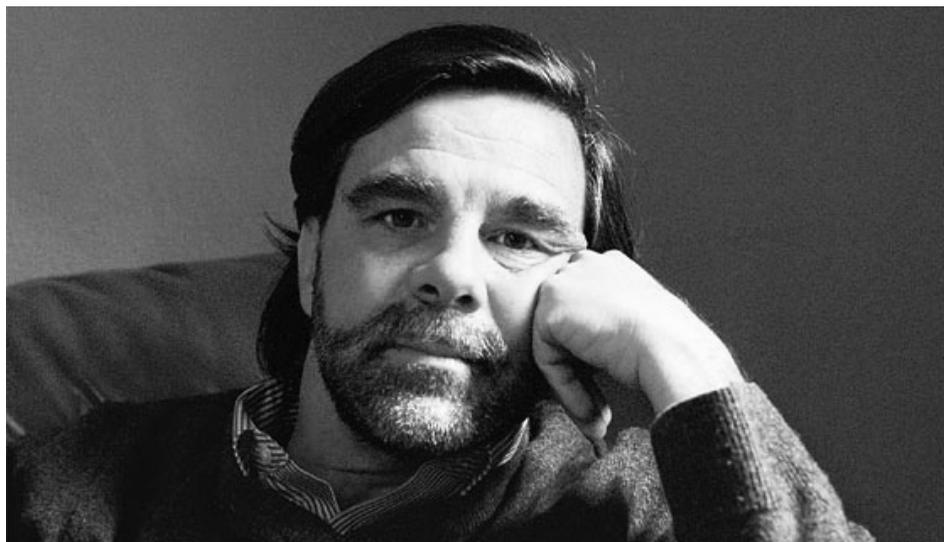
Álvaro Castillo Granada*

* Bucaramanga, 1969: Director de Ediciones San Librario. Librero. Un libro: Recuerdos de un lector.

Encuentro con Gonzalo Mallarino

“Lo largo es encontrar el tono para narrar”

Álvaro Castillo Granada



Gonzalo Mallarino. Tomado de <http://www.elespectador.com/files/images/feb2009/24fc5de96eddfa1bdfbd51cec03ec9d5.jpg>

Lo conozco desde hace años. Primero como poeta y comprador de libros de poesía. Ahora es un novelista dueño de su oficio. El encuentro, para hablar de su nueva novela, fue idea de Carolina Barrera. Un tinto nos acompaña y la sombra de un bonsái. Su conversación envuelve, mientras sus brazos se mueven y sus manos dibujan signos y énfasis en el aire.

Álvaro Castillo Granada: Gonzalo, de Bogotá a Roma. ¿Cómo se da este salto y cuál es la relación con la novela?

Gonzalo Mallarino: El afecto y la inclinación por esas cosas de la cultura y los grandes maestros están en Latinoamérica desde hace mucho. Para nosotros, por ejemplo, es atractivo un período como el Renacimiento. Nos emociona, como postura. Sin em-

bargo (y esto hace parte de la redacción de esta novela), en la novela planteo que no es verdad que el disfrute de la pintura tenga que ser por parte de unos tipos muy inteligentes y cultos, iniciados. Unos eruditos que saben de la historia y de los grandes maestros de la pintura... Eso no es verdad. Esas cosas son bonitas, frescas, fructíferas cuando están cerca de la vida de cualquiera. Por eso la novela no es una obra “cultura” ni “culterana”, especializada. Yo espero que quien la lea simplemente diga: “Hombre... qué sencillo era todo... Y qué bonito...”. Y se acerque a este asunto y a la vez lo acerque a su vida. Esa es la postura que hay en la novela. Lo demás, ya no hablando de posturas, sino de la propia disciplina de escribir, las novelas son todas sobre la condición humana y las vainas que le pasan a los seres humanos, que son las mismas en cualquier escenario.

Esa novela se puede replicar en cualquier momento de la historia con los debidos ajustes. La ambición, la soledad, la candidez, la maldad, la suerte, la bondad... los temas sobre los que escribimos todos desde hace milenios. De modo que es bastante accidental, si te pones a ver, en qué o sobre qué época escriba uno. Incluso el lugar. Incluso el idioma. Son accidentes. Lo que está, al fin de cuentas, es otra visión de la condición humana. En esa época remota que para recrearla, es verdad, fue preciso aprender a hablar así, era necesario. Porque antes que nada, una novela es un ámbito lingüístico. Un mundo de palabras en unas tensiones muy especiales, con unas alusiones, evocaciones, con una respiración. Incluso, para hablar de cosas que son canallescadas u oscuras, la lengua no se puede “encanallecer” ni oscurecer. Ese es el trabajo del escritor: desarrollar un instrumento lingüístico, y su obligación con el lector.

ÁCG: —¿Cuándo empezaste a escribir novelas y por qué?

GM: —En 1996 empecé las primeras pesquisas sobre lo que después fue *Según la costumbre*. Era un acto de reconocimiento de que algo estaba pasando con mi poesía. Empecé a ver que los poemas se volvían narrativos y que yo huía (con toda sinceridad te lo digo) de la cuestión unipersonal, narcisa, del poeta. Que está muy bien: para ver el mundo hay que empezar por ahí probablemente. Yo quería subir a bordo más gente, más personas, hacer una cosa más colectiva, más libre. No referida solamente a mí experiencia vital. Uno mira los “Retratos” de mi último libro de poesía y ve que aquello se volvió narrativo. Era el paso natural. Por eso nunca volví a escribir poesía. Para mí terminó ahí. Aunque la poesía me haya ayudado tanto en otras cosas, yo soy narrador, no poeta.

ÁCG: —¿Para ti qué es la poesía?

GM: —La poesía es la forma más pura de la expresión humana en términos del lenguaje. Es la forma de cargar de significado y de valor simbólico y evocativo más poderosa que hay. Después de eso están las otras maneras de expresarse. Que ojalá tengan algo de ese poder evocador, de esa forma en que uno ve en los grandes poetas que las palabras literalmente tiemblan y espejean... Y significan tantas cosas... Algo maravilloso es que pasa el tiempo y no las daña. Me acabo de acordar de Machado que decía en *Juan de Mairena*: “Hay que ver cómo se amojama un estilo”. Hay que ver cómo se daña tanta prosa con el paso de una década no más porque no cuidamos el idioma. No estoy diciendo que hagamos prosas poéticas. Eso es otra cosa. La forma más alta de la expresión verbal y del lenguaje es esa. La más cargada de significado y poder evocador. De poder inconsciente, si quieres. Yo no sé por qué uno lee a los buenos poetas y pasan cosas muy terribles en la mente de uno, en los sueños. Es un poderoso instrumento el lenguaje.

ÁCG: —Nombraste hace un momento a don Antonio Machado. ¿Qué otros poetas habitan tu biblioteca?

GM: —Los poetas españoles son “la Ley y los Profetas”. Yo he sido ordenado para leer. Empecé por los cantares de gesta, el Cid, el Arcipreste de Hita, y sigo leyéndolos,

cada tanto, con veneración, con amor. Con delicia. Hasta el Siglo de oro. Y después a don Antonio Machado, que es la adoración mía. Y los que vinieron después ni se diga. La generación del 27. Luego nuestros poetas, a quienes quiero mucho. También hay dos figuras: Eliot, a quien (aunque no me creas) oigo todas las noches de domingo. Llega un momento, ya cansado de escribir, cuando me encierro en un cuarto a oscuras y pongo “La tierra baldía”, “La canción de amor Alfred Prufrock” o “Los cuatro cuartetos” y oigo una hora de poesía. Solo por oírlo decir, pensar y discurrir. Con la misma intensidad quiero a Fernando Pessoa. Para no hacer una enumeración te hablo de amores de verdad muy grandes y de mucho tiempo. En Colombia, antes de Silva, hay momentos de Caro y de Pombo que son muy bonitos. De Silva no admiro tanto su factura, porque otros lo hacían igualmente bien, sino su atmósfera, que es muy mágica, y un ritmo que es muy extraño. Quiero muchísimo a la figura de León de Greiff. Después quiero mucho a Aurelio Arturo, Eduardo Carranza, y a Mario Rivero. Son los que más quiero de la poesía nuestra.

ÁCG: —En esta novela, como en *Según la costumbre*, hay una epidemia. ¿Cómo se explora narrativamente este fenómeno?

GM: —Lo de la enfermedad es, de cierta forma, lo más fácil. Recrear esas cosas terribles es de relativa facilidad porque tienes los elementos sensitivos y psicológicos que están ahí. Es mucho más difícil describir o recrear la normalidad. Mucho más difícil, de la misma forma, describir o recrear a una persona buena y recta. Es más fácil ir casi a la caricatura de la persona mala, como el propio Calabacillas de *Según la costumbre*. Se trata de documentarse, ver cómo es, cuáles son las palabras clave, y relativamente logras hacerlo bien. Lo normal es lo difícil de recrear. La enfermedad es una cosa que si yo te la describo bien, ya te gano, y te meto en ese mundo y ya te tengo ahí cerquita para otras cosas que necesito que te pasen en la mente. La normalidad es tremenda. Muy difícil de hacer. O lo que sucede idéntico a lo anterior.

ÁCG: —¿Cómo fue el proceso de documentación de *La intriga del lapislázuli*? Hace un momento vi en tu biblioteca el libro *Civilización*, de Kenneth Clark.

GM: —Ese. Y también todos los textos científicos de los tratadistas del color... ¿Cómo eran los colores? ¿Cómo era el arte de pintar...? Las técnicas... ¿Cómo en un momento del Renacimiento se vuelve tan presente lo árabe y lo egipcio? Y los griegos y Praxíteles... Y vas leyendo aquí y allá. Después te sales de la línea más científica y lees una cosa un poco más recreada. Ir y venir... Leer muchísimo, dejar que los hechos históricos, las nociones, las ideas, los conceptos, te vayan indicando por dónde podría haber una veta para meterte, una situación dramática que se pueda narrar.

Yo investigo muy mal, a lo puramente intuitivo, no soy historiador ni investigador, ni he ido a la universidad para estas cosas. Yo voy mirando a puro olfato lo que pueda servir. Te puedo decir que para *La intriga del lapislázuli* revisé muchas cosas... *Las vidas de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos*, de Giorgio Vasari. Gracias al internet lo tuve ante mis ojos: ¡el original! Fue fuente de información de los pintores, su carácter y un influjo lingüístico, que yo antes había sentido. De las 91.500 palabras que tiene la novela, solo 90.000 son mías. Las otras 1.500 las he sacado de otros autores. Imagínate cómo yo me voy a poner a describir unos frescos de la Capilla Sixtina cuando ya hay descripciones de esa belleza. Las tomo y las reelaboro. Lo cual nos vuelve a poner delante de la posibilidad de que el arte, en este caso la literatura, reescriba otros libros. De la ciencia, de la historia, de la filosofía...

ÁCG: —Grazziano le recomienda a Gonzzaga Fallarinni-Fiori que no consulte a Vasari porque “(...) es fantasioso y de seguro habrá de tergiversar los hechos... Escríbela mejor tú, para que esté apegada a la verdad y a la forma y manera como todo sucedió”.

GM: —Entre otras cosas, para que los buscadores de tesoros, que van a decir que yo me copié de Vasari, sepan que yo lo conozco, por eso lo puse ahí y dije que no lo iba a consultar en la novela... Es muy chistoso aunque muy difícil y enredado. Escribía de manera “abundantosa”. Pero ahí estaba el rasgo lingüístico que yo estaba buscando. De pronto dice que este era envidioso o que aquel era nostálgico, que este era salaz... Funciona en el entendido de que llega un momento en el que cierras los libros y estos son los personajes de una novela regidos por las normas de una novela. Que es la claridad sobre todo, incluso si estás hablando sobre la oscuridad. Es la exploración de los personajes con sinceridad, con hondura, para que el lector los odie o los quiera y se meta con ellos. De ahí en adelante la historia es solo algo que está atrás, un trasfondo. En cierta forma *La intriga del lapislázuli* es un gran “chismononón”. No hay nada distinto a eso. Son cosas que yo imagino. Es mi versión del Renacimiento, mi versión de los pintores.

ÁCG: —¿De dónde salió la idea del concurso de pintura para esta novela?

GM: —Cómo habrá nacido... No me acuerdo mucho... Yo sí quería que aparecieran los pintores... Haciendo memoria tenía claro que estaban en los reinos y cortes a todo lo largo y ancho de la península. Entonces alguien tenía que ir a verlos con algún encargo y eso fue la convocatoria a un concurso de pintura. La asociación con el Vaticano y con el Papa vino después, para darle más contundencia. Y crear la circunstancia de que este había perdido el fervor de la oración. No la fe. Obedezco, entonces, a las leyes de la novela, no a las de la historia. Dentro de las normas está que tú seas perfectamente libre siempre que entres en una estructura bien armada y verosímil. Que no asaltes al lector en su buena fe. Me tomé licencias. Seguramente muchas cosas no fueron así. O quién sabe... Alteré la historia. Necesité que ciertos frescos se hubieran pintado en 1510, que es la ventana de doce meses en la que yo trabajo. Aunque sabía que no se ejecutaron sino 4 o 5 años después. Entonces trabajo como si el pintor hubiera hecho los cartones de los frescos antes y lo describo. Me sirve igual. Esto nos recuerda la enorme libertad de escribir y recrear una vez que el instrumento lingüístico está afinado. Una vez que puedo hablar como un italiano del siglo XVI, de manera más o menos convincente.

ÁCG: —¿Cuál es la historia del ultramarino? ¿De dónde viene?

GM: —Está en los libros. El azul de ultramar es de los grandes colores del Renacimiento. Con él se pintaban los ropajes de la virgen, el cielo... Y solo se conseguía en unas minas de Afganistán. Inventé, entonces, unos traficantes oscuros interesados en que el precio subiera para mantener el monopolio. Todo bajo la mirada codiciosa de alguien en el Vaticano. Era de “bola bola” que, si el Vaticano estaba interesado en someter a todos los reinos y cortes a una especie de supremacía del Estado pontificio, dominara cosas como: los flujos financieros, económicos, las artes, los colorantes... Se hizo así más fuerte la trama. Lo vi cuando empecé a revisar la historia de los colores y cómo venían. Cuando noté que se afirmaba reiteradamente lo indispensables que eran para los cuadros de la Virgen, dice: “Este es el color que necesitaba...”.

ÁCG: —¿De dónde salen Biancasa, Grazziano, Francesca y Vivanca?

GM: —Grazziano sale de la necesidad de crear el diálogo entre un maestro y su discípulo. La narración necesitaba de un niño que preguntara cosas y de un maestro que contestara. Casi todos los nombres de la novela son familiares o inventados. Yo era Grazziano cuando las tías Mallarino quisieron hacer en televisión, en los setenta, “Hogar dulce hogar”. El abate Gouffini es una de las formas como llamo a mi hija María, “Gouffi”. El Virfuncino es mi hermano “Viruncho”. Francesca es el nombre más italiano. Vivanca tenía cierta sonoridad y sensualidad que me atrajeron mucho. Yo creo que todas las Vivancas, si uno las organiza, deben ser muy bonitas.

ÁCG: —¿Quiénes eran los nestorianos?

GM: —Los nestorianos sí existieron. Es una cuestión que se plantea desde los tiempos de Agustín de Hipona. Nestorio (que era un tipo de una belleza, de una gracia...) fue el que empezó a decir: "La Virgen es la mamá de Jesucristo, pero no la mamá de Dios". No le reconocía ese carácter divino a la Virgen. Se formó una polémica que duró 1.400 años. Hasta mediados del siglo XIX cuando el Papa Pío IX decretó el Dogma de la Inmaculada Concepción. Los nestorianos fueron simplemente una tendencia religiosa, no creo que persistan en su herejía. La discusión fue virulenta. Ahí están esos tipos... Cirilo de Alejandría, las disputas en la Sorbona y los ingleses cuando todavía eran católicos... Todo contribuyó, un poco después, a la aparición de Lutero. Es una discusión muy bella. Nosotros entendemos mal lo de la Inmaculada Concepción. Todos creemos que apareció un ángel y preñó a la virgen... Eso no es. Se está hablando de la concepción de María en el vientre de Santa Ana. Ese es el misterio. Que Dios en un momento dado la libra de la mácula, de la mancha del pecado original. Y María nace sin mancha, inmaculada, y en esa medida, digna de llevar en las entrañas a quien habría de salvar al mundo. El otro ser humano que no tiene pecado original es Jesucristo. Esto es el ABC del catolicismo. No hay nada inventado. Esa disputa estuvo ahí. Ya decir que se metieron al Vaticano y que el Papa hacía negocios con ellos es invención mía. O no. No lo sé. En las obras de arte es verdad que los nestorianos deslizaban su vainita. Una inscripción, la expresión de la Virgen, que fuera salaz o tendenciosa... Se completan así las tres historias que desarrolla la novela: los traficantes, los nestorianos heréticos y, en la mitad, el certamen de pintura.

ÁCG: —¿Por qué escribir una novela sobre el Renacimiento?

GM: —Porque el Renacimiento puede ser de cualquiera y puede agregar a la vida de cualquier persona gracia, frutos y solaz. Esa es la postura que hay ahí. Nadie te libera de escribir bien, con sinceridad y penetración sobre la condición humana. En cualquier escenario. Que es en lo que yo trabajo. Como ya he dicho: antes que cualquier otra cosa una novela es un ámbito lingüístico, el estilo, la relación de fuerzas entre las palabras, las conjugaciones, la prosodia. Uno lo hace de forma inconsciente, pues no es un tratado de preceptiva. Yo no tengo un instrumento lingüístico todavía para narrar este despelote y este dolor de Colombia. Lo he narrado en las entrañas de una mujer que perdió a su chiquita, en *Los otros* y *Adelaida*, la tercera novela de la trilogía Bogotá. Pero solo menciono el hecho de que ocurrió lo del DAS, explotó una bomba y murió una niña. Así me meto en las entrañas de la mujer, que es donde quiero estar, lingüística, psicológica y afectivamente. El grave problema de lanzarse a escribir sobre cosas que están muy cercanas es que no hay instrumento apropiado para narrarlas. El idioma es muy malo, muy endeble. Y se va muy rápido. Mientras la buena prosa está agarrada de las cercas, de los troncos de los árboles, de la memoria de todos, y el viento no se la lleva tan fácil. Nosotros estamos en el juego de hacer un idioma y un lenguaje que dure.

ÁCG: —Es una novela de lectura muy ágil y entretenida. Hay una palabra clave: "entretanto". ¿Cómo la construiste?

GM: —Para crear la sensación de espera y expectativa. Además me permite la posibilidad de simultaneidad. Están sucediendo muchas cosas al tiempo. Lo cual es difícil porque nadie puede estar en dos lugares simultáneamente.

ÁCG: —Aunque se dice que Vivanca sí...

GM: —Bueno, Vivanca... Eso no queda claro. Yo mismo no sé responderte. ¿Cómo se salía? Tenía su vaina rara... Pero Gonzzaga, nuestro narrador, evidentemente no podía estar en dos partes. De hecho estuvo en muy poquitas porque él narra una historia que le han dicho en su lecho de muerte, ya viejo, Grazziano. Esa distancia de años, narrar en

retrospectiva, te da la posibilidad de estar en todas partes. El lector va asistiendo al desarrollo de la trama en cuatro o cinco reinos o ciudades al tiempo. Y nadie se pregunta si eso es verosímil o no. Si yo hubiera narrado en primera persona quedaría coartado. No lo puedo hacer. Son las fórmulas narrativas que uno va conociendo para poder contar. Y tener al lector; además, en tres o cuatro canales, y hacerlo ir, venir y que su memoria le funcione: “¿este quién era? Eso me parece entretenido”.

ÁCG: —Es una novela de conspiraciones e intrigas. Hay muchas ambientadas en la Edad Media y el Renacimiento. ¿Tienes algún modelo novelístico para esta obra?

GM: —No. Creo que lo que hice es bastante nuevo: escribir un chisme desfachatamente, creo que hasta ahora no se había realizado. Lo cual no quiere decir que no haya estupendos modelos. Pienso en Manuel Mujica Láinez o Fernando del Paso. ¡Ave María! Ya quisiera estar un poco en esa secuencia, así sea estilísticamente. La postura de ellos es más europeizante. La mía es aquí, terrígena. Un tipo en un país pobre, del tercer mundo, escribiendo sobre unos hechos que ocurrieron en Europa hace 500 años. Esa es mi postura. No soy un tipo delicado, ni un esteta, ni un culterano, como podría decirse de sus novelas, que además son de una belleza... No soy lector de historia ni de novelas históricas. En el caso colombiano, creo que lo han hecho muy bien Enrique Serrano y Juan Esteban Constaín. Su línea es noble, con un lenguaje cuidado y cuidadoso. Me gustaría mucho también estar en esa tradición que ellos instauraron.

ÁCG: —“¿Cómo puede producir tanta maldad en los hombres un simple pigmento?”.

GM: —En general las cosas que producen tanta maldad en los hombres —vistas de determinada manera, sacadas de donde están y vistas a contraluz— son huevonadas. Fíjate y verás... Esa cosa masculina, esa ambición por el poder, por el sometimiento a los otros. Es bastante vil todo lo que mueve la ambición humana. Este es un ejemplo más. El artificio de crear una circunstancia para recordarnos lo viles que hemos sido y que podemos ser. Ponte a ver a los malignos de ahora y las cosas que los mueven. Estoy hablando moralmente, no desde el punto de vista de la religión, sino de la ética. Lo que más me interesa ahora no es cuánta maldad producen, sino cuán ricos son para novelar. La caricatura de lo malo, de lo terrible, de lo oscuro, que es tan rica en la narración.

ÁCG: —¿Escribir podría ser trabajar con las palabras para que se le aparezcan al lector “(...) ante los ojos como si las estuviera mirando”?, le dice Grazziano a Biancasi.

GM: —Nosotros no lo hacemos con la velocidad y la facilidad de Grazziano... Quiero decir que para escribir con sencillez hay que trabajar muy duro. La redacción afectada, pomposa, es mucho más fácil. Mucho que más que plantearse sinceramente la aventura con el compañero de viaje que es el lector, a quién hay que escribirle con sencillez. Incluso cuando se esté escribiendo sobre lo difícil y oscuro. No es que todas tus nociones y conceptos sean primarios o tontos, que no abandonen el ámbito del sentido y el lugar común, no. Yo digo gramatical y sintácticamente. Con claridad.

ÁCG: —La historia y los hechos no son una camisa de fuerza. En ellos y entre ellos se mueve el novelista. ¿Cuáles licencias se toma y cómo se logra la verosimilitud?

GM: —La verosimilitud viene de que tú hayas hecho contacto con todos esos hechos y circunstancias históricas de manera sincera y verdadera. Que te hayan tocado. Que estés conmovido. Alterado, furioso, enamorado, dolido... Cuando ya eso ha sucedido puedo transmitirlo. La pura circunstancia de trasvasar un hecho histórico de un libro a otro no convencería al lector. Tengo que haberme conmovido de verdad. Tengo que haberme sensibilizado para poder conmové. Esa familiaridad y esa intimidad, digamos, una vez que empiezas a sentirla te hace ya mi compañero de viaje en la novela. Ahí ya te tengo agarrado, tú estás conmovido, ya te tengo, te voy llevando... Tú no puedes simular ninguna de

tus sensaciones, tienes que sentir las de verdad. Tengo que tener una especie de apego por esos hechos, por ese período de la historia, por esos personajes. Todo nace de ahí. Después las licencias se dan... Ponemos unos cuadros, como no los tenemos los traemos para acá, los “incompletamos...”. Desarrollamos toda una novela de unos hechos que nunca existieron, de unas personalidades que no conocemos muy bien. Todo el libro es una licencia. Nada de eso pasó. O sí... Todo empieza cuando los hechos te han sorprendido y conmovido intensamente. Después se lo transmites al otro. Se lo recreas, se lo inventas, se lo pones ahí. Y vamos a ver qué viene de aquí en adelante. No puede haber simulación.

ÁCG: —En tu novela se le presta una gran atención al lector. No está ausente. Está presente. El narrador le habla, lo interpela. ¿Esa preocupación de dónde sale?

GM: —Si ese “ducto” está despejado, y cada tanto el narrador puede pararse, detenerse, y hablarle al lector, está la cosa salvada. Sí funciona, eso contribuye a que la narración sea verosímil, muy sencilla, familiar. Quien así escribe tiene que estar muy tranquilo, muy suelto, para que interroga a otros y siga. El lector se siente cómodo, mueve la cabeza, los brazos, como los púgiles... Detrás siempre está el respeto al lector: uno no lo puede asaltar en su buena fe. El lector es lo más importante después que resuelves la intimidad de la vocación, del ejercicio de escribir. Hay que hacer una alianza muy verdadera. Yo no tengo muchos lectores, evidentemente, no soy un campeón de las ventas, como tantos otros, pero los que me leen me han seguido desde el primer libro porque saben que soy legal. Que no les he hecho cuentos, que no los engaño. Piensa que esa sea la retribución, el pago, por tu trabajo: ya está bien. ¿Qué más querías?

ÁCG: —¿El cronista está “(...) ocupado en esclarecer los hechos del pasado”? ¿Es aquel que quiere dejar la historia “(...) consignada para que no fuera olvidada sin haber sido relatada por lo menos una vez”?

GM: —Sí. Era muy típico de los textos de entonces que hubiera estas advertencias. Como las había, después con tanta gracia, al comienzo de los capítulos de *Don Quijote*. “Sabrá quién leyere...”. Esos son detalles que acompañan bien la manufactura de la historia. Podría ser un texto de entonces.

ÁCG: —Escribiste la “trilogía Bogotá”. Anuncias ahora la “trilogía de las artes”.

GM: —Si esto funciona, habré probado mi punto: que es posible hablar de cosas como el Renacimiento y sus grandes maestros de manera sencilla, cercana y familiar a la gente. Si es así hago la “trilogía de las artes”. Tengo muy adelantada la investigación de la segunda novela. Va a ser allá por 1260, cuando está naciendo la polifonía. Es la novela sobre la música. Algo que se dice rápido, pero fue importantísimo: el final del predominio del canto gregoriano y de la música exclusivamente para la adoración y el ritual. Se plantea la música no santa, la música secular, y eso cambia todo: nace la poesía íntima, dicha al oído. Nace el amor cortesano. Los trovadores. Es un momento bellissimo de la música. Y liberador de mil cosas. La tercera novela será en el romanticismo inglés o alemán. Aún no lo sé bien. Hay que encontrar los personajes. Una trama. La fórmula no se puede repetir. Tiene que haber un asunto muy entretenido y misterioso. Un lenguaje y una tonalidad que no tengo todavía. Apenas el viernes pasado logré escribir dos páginas. Me empezó a llegar una voz y las escribí como un sonámbulo:

“¿Creen que ha sido así? Ustedes que están prendidos de las orejillas de sus amantes, de sus pestañas y de sus mejillas, ¿ustedes creen que ha sido tan fácil siempre amar y cantar? Pues les contaré que no...”

Está empezando. Va a ser muy largo. La investigación es mamey... lo largo es encontrar el tono para narrar. ■