

ENTREVISTA CON PEDRO ÁNGEL PALOU: “SOY UN NARRADOR QUE SE DESDOBLA”



Foto: Alejandro Montiel.

El escritor mexicano Pedro Ángel Palou (1966) pertenece a la generación del *Crack*, y es autor de una obra amplia, en la que sobresalen *Amores enormes* (1991), *En la alcoba de un mundo* (1992), *Memoria de los días* (1996), *El último campeonato mundial* (1997), *La casa del silencio*, *Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos* (1998), *Paraíso clausurado* (2000), *Demasiadas vidas* (2001), *Malheridos* (2003) y *Con la muerte en los puños* (2003). Pedro Ángel Palou es doctor en Ciencias Sociales y ha trabajado como profesor, investigador, editor, promotor cultural y actualmente funge como Secretario de Cultura del gobierno del estado de Puebla. Ha recibido el Premio Nacional de Narrativa Satírica Jorge Ibargüengoitia (1991), el Premio Francisco Javier Clavijero (1998) y el Premio Xavier Villaurrutia (2003). Su obra se caracteriza por la fluidez de su lenguaje, su estilo ameno, sus variadas temáticas, sus constantes referencias culturales y por diluir la línea entre ficción y realidad.

En esta entrevista, Pedro Ángel Palou habla de sus primeras aproximaciones a la literatura, su incorporación al *crack*, algunos rasgos generales de su obra y de su última novela, *Con la muerte en los puños*.

—¿Cómo se autodefine Pedro Ángel Palou, escritor?

—Soy un narrador que se desdobra. En cada nuevo libro que escribo intento ser diferente, dar un salto al vacío y escuchar la voz de mis persona-

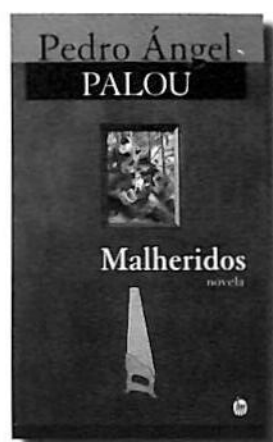
jes; no necesariamente porque todos mis libros estén en primera persona del singular, sino porque, como decía William Faulkner, la novela es ese oscuro hermano gemelo al que uno escucha, y la larga convivencia con este personaje que te habita es lo que permite trasponer incluso las fronteras de tu propio cuerpo y ser ese otro que la novela necesita. La narrativa es uno de los vehículos más interesantes para acercarte a la psicología humana y para conocer la realidad; también es un acto terriblemente esquizofrénico.

—¿Cómo fueron tus primeras aproximaciones a la literatura?

—Cuando tenía ocho años me acerqué a la directora de la Biblioteca Palafoxiana de Puebla, quien me inició en los secretos de la lectura más que de la literatura. Gracias a ella comencé a leer a Jorge Luis Borges y a todos los *Contemporáneos*. En esa época seguramente no entendía casi nada de lo que leía, pero fue una proximidad, una intimidad con la literatura entendida como lectura. Empecé a escribir poesía, no narrativa, como a los diez u once años. A los catorce ingresé al mítico taller literario de Miguel Donoso Pareja, en el cual nos formamos muchos escritores, entre ellos Juan Villoro. Donoso nos enseñó que la diferencia entre lo escrito y el arte es sutil pero brutal; gracias a él también me percaté de que escribir es una disciplina, un rigor, una obstinada profesión.

—¿Podrías hablar sobre tu vinculación con el *crack*?

—La relación inició gracias a Carlos Montemayor, quien había sido jurado en 1988 del Premio Diana Novedades, del que fue finalista mi libro



sobre Xavier Villaurrutia, *En la alcoba de un mundo*. Montemayor no me conocía a mí, sólo a mi novela. Dos años después de dicho concurso, Carlos conoció a Jorge Volpi, cuando estaba escribiendo una novela sobre Jorge Cuesta que terminó siendo *A pesar del oscuro silencio*. A Montemayor le pareció increíble que dos escritores más o menos de la misma edad estuvieran interesados novelísticamente en los *Contemporáneos* y, gracias a él, Volpi me buscó en Puebla. Primero participé con ellos en una antología llamada *Treinta menores de treinta*. Luego me invitaron, sin conocerlos personalmente todavía, a presentar una especie de "Protocrack", que consistió en escribir tres novelas pequeñas, para después publicarlas juntas en editorial Siglo XXI; ese libro se llamó *Tres bosques del mar*. A finales de 1993 y principios de 1994, Eloy Urroz era director editorial de dos sellos de Planeta y le propuso a Sandro Cohen, quien era el director editorial general de esa editorial, que publicara cinco novelas que habíamos escrito cada uno por nuestra cuenta sin

pensar en ninguna similitud, aunque a final de cuentas quedaron muy parecidas. En ese momento surgió la idea de llamarnos de alguna manera. En realidad el *Crack* no es un movimiento literario ni un grupo; de hecho, el famoso manifiesto tampoco habla de “la generación del *Crack*”, que fue lo más terrible para la recepción general del público. Sólo se dice “las novelas del *crack*”, haciendo referencia a cinco novelas con una pretensión similar de totalidad, de lenguaje y de rescate del lector inteligente en una época en que las novelas en México eran muy pobres. El manifiesto fue firmado por cinco personas, cada uno por su parte, donde no se propone una estética común. Siempre ha habido una mala aceptación del *Crack* producto de un *missreading*, pero no de las obras sino del hecho de haber redactado un manifiesto. Yo definiría al *Crack* como una broma literaria y, sobre todo, como una amistad literaria que se ha fortalecido con los años. Por fortuna, seguimos teniendo enormes afinidades estéticas, aunque también muchas divergencias. No hay un pope o un sacerdote que diga “éste es el camino del *Crack* y el que se salga se lo lleva la chingada y queda expulsado para siempre”.

—En tu obra hay muchas especulaciones sobre el tiempo, los laberintos, el otro, el yo y la identidad. ¿Consideras que tu literatura es borgeana?

—Borges reescribe estos temas que, como él afirmó muchas veces, son los temas de William Shakespeare. Todos los escritores seguimos escribiendo sobre el amor, los celos, la muerte, la mentira, etcétera, pero con una óptica individual. Es muy fácil sonar borgeano, pero Borges tenía una concepción muy particular de la literatura, y ni se diga de los géneros narrativos. Por eso nunca escribió una novela. En ese sentido, cualquier novela mía sería antiborgeana; rompería con el principio básico de que un cuento es una novela depurada de ripios.

—Con respecto a todos estos temas, hay dos a los que recurres con más frecuencia y sobre los que reflexionas constantemente: el amor y el deseo. ¿Por qué?

—Enmarco al amor y al deseo dentro de la idea de la desilusión. El gran o el pequeño libro que he estado escribiendo es uno sobre la desilusión amorosa e ideológica. Los desilusionados tuvieron que ser previamente unos ilusos, y me interesa ese juego entre deseo, apetencia del iluso y los brazos vacíos y la mirada idiota de quien ha

perdido todo eso. En ese sentido sí sería muy borgeano, pues —como él dice— sólo puede ser nuestro lo que ya perdimos. En mi obra reflexiono sobre la pérdida y el distanciamiento aunque, claro, el eje es el amor.

—Otras de las constantes en tu literatura son las referencias a la ficción en contraste con la realidad de las historias que narras. ¿Es una de tus más grandes preocupaciones?

—Del Realismo en adelante se ha dicho de muchas formas que lo importante es crear la ilusión de verdad, que la ficción como tal está obsoleta. Henry James o cualquier otro novelista importante del siglo XIX basa su efectividad literaria en la idea fundamental de que no es ficción; sin embargo, a mí me interesa seguir reflexionando a través de esa ilusión. La novela debe provocar, como dirían los aborígenes australianos, una especie de *dreamtime* o modo de la ensoñación, que te suspenda temporalmente del mundo en el que vives, pero reflexionando sobre el propio artefacto que crea esa ficción o ilusión. En ese sentido, lo que tú mencionas es una preocupación estética, estructural y formal que nace de la necesidad de cuestionar desde adentro de la propia ilusión narrativa el mismo mecanismo con el que la generas.

—En tu obra vinculas con frecuencia la cultura popular y la denominada “alta cultura”. ¿Con qué intención?

—No existe ninguna separación real entre ellas. En ese sentido, el libro *El queso y los gusanos*, de Carlo Ginzburg, fue fundamental en mi formación literaria, porque demuestra que no existe la cultura popular ni la “alta cultura”, sino que lo que hay es

un círculo de confluencias, influencias, búsquedas y rechazos recíprocos. Comparto esa idea y la he aplicado en todos mis libros; *Con la muerte en los puños* es un buen ejemplo de ello.

—¿Y cómo surgió *Con la muerte en los puños*?

—En una época en la que estaba escribiendo una novela picaresca que algún día terminaré y titularé *Sutil engaño*, sobre Rodolfo II de Habsburgo, quien era un rey alquimista. Después de darle a leer mi primer borrador a unos amigos y de reflexionar, mi libro se estancó, pues llegué a un tremendo grado de solipsismo. Justo durante esos días visité el zócalo de Puebla, en donde trabajaba un boxero llamado Abraham Martínez. Me le quedé viendo y me di cuenta de que era boxeador; tenía la cara llena de cicatrices y la oreja como coliflor. Le pregunté por su pasado y no quiso hablar. Varios días después investigué y descubrí que Abraham Martínez ha sido uno de los pocos campeones mexicanos en la categoría peso *welter*. A la semana siguiente lo volví a ver y le dije que conocía algo sobre su pasado boxístico y le pregunté que por qué no decía nada sobre eso. Sólo me respondió “pinches viejas”. En ese momento me di cuenta que tenía una novela. Abraham Martínez, como la mayoría de los boxeadores, no entiende nada de su pasado; no podía narrarme ni un fragmento de su biografía para que yo la novelara. Al principio supuse que la obtendría investigando sobre el mundo del box y no paré durante más de un año. Después de tanto indagar supe que debía alejarme de la investigación y hacer un ejercicio lingüístico, e inventé un lenguaje abstracto, lite-

rario y ficticio, con el objeto de que mi historia sonara bien real. A partir de ese momento la novela fluyó; la escribí como en dieciocho días. La dejé reposar, pues el lenguaje que utilicé no tiene nada que ver con el mío, y antes de corregirla se la di a leer al “Finito” López, a José Sulaimán y al “Pollo” Meneses; no así a Abraham Martínez, pues no la hubiera leído. Se la di a ellos porque no me interesaba que la crítica literaria la calificara. Quería que el gremio de los boxeadores, que es muy ajeno a mí, me dijera si le gustaba o no, y la respuesta fue unánime, la consideraron una novela muy realista que retrata su mundo. “El Finito”, quien es un tipazo, me hizo algunos comentarios muy interesantes desde el punto de vista técnico del box. Quisimos poner en práctica algunas de las descripciones que yo había escrito y en una de esas me caí; sólo me dijo “ya vez, idiota, lo que describes ningún boxeador podría hacerlo.” Estuvimos revisando la novela con un cuidado enorme desde el punto de vista de la verosimilitud literaria.

—¿No tuviste miedo de caer en ciertos estereotipos como los de la Época de Oro del cine mexicano?

—Sí, claro. Curiosamente, la realidad que narro la veo a través de esa lente. Cuando imaginaba las escenas de la novela, y lo digo sin empacho, las imaginaba en blanco y negro, como una mezcla entre película de Juan Orol y *Campeón sin corona*, de Alejandro Galindo. Este fenómeno no es gratuito, pues obedece a una mirada muy particular de la pobreza y de la realidad. Para que la novela trascendiera el condicionamiento biográfico del personaje, la historia debía contener elementos particularmente interesantes para el lector, cuando menos por la intensidad con que están narrados o el volumen con el que se oye el tono de voz del protagonista. No hay que olvidar que es un personaje que relata su vida desde el presente y desde su derrota, con la suficiente distancia como para provocar una ilusión más allá de los estereotipos.

—Supongo que otro de los principales retos en la escritura de esta novela fue hacer un retrato fiel de la compleja sociología del mexicano de la clase obrera, ¿no?

—Salvo muy contadas excepciones, la literatura que se ha escrito en México con personajes del hampa o de los barrios marginales es una literatura impostada por la mirada del intelectual; incluso en novelas ya canoni-

zadas como *Novelas obreras* o *Ensayo general*, de Gerardo de la Torre, vemos la mirada del autor. Me costó mucho lograrlo; escribí veintiún versiones del primer capítulo, porque Pedro Ángel Palou volvía a salir. Es muy difícil despersonalizarte. Por eso, incluso, hay una voluntad específica del protagonista de joder a las personas que piensan como yo.

—Ese es, precisamente, uno de los principales logros de la novela. Aunque el lenguaje de Rigoberto es bastante limitado, su visión del mundo y de la vida son bastante profundas y antagónicas frente a algunos razonamientos comunes de ciertos intelectuales.

—Habría sido imposible escribir esta novela si no fuera funcionario público y profesor. Es una crítica a mi propia mirada de la realidad mexicana; muy formada, si tú quieres, pero académicamente. En una ocasión, siendo ya Secretario de Cultura, llegué a inaugurar mi primera biblioteca pública en La Ceiba, en la Sierra Norte de Puebla, muy cerca de Poza Rica, y me eché un discurso

sintiéndome Vasconcelos; cuando terminé mi perorata se acercó una niña que me dijo “yo todavía hago tres horas de aquí a mi casa”. Entonces me puse a pensar “mi política cultural es una jalada inventada en un escritorio por un intelectual y un grupo de artistas”. Es increíble cómo llega uno a definir las necesidades de los otros sin ni siquiera buscar la mínima posibilidad de empatía.

—*LA* través de *Con la muerte en los puños* intentaste reescribir la realidad de los boxeadores mexicanos?

—Es una novela bastante transgresora que se plantea a sí misma ir en contra de muchos de los iconos de lo mexicano. No hay nadie que esté por encima de la mirada del boxeador, y eso es una enseñanza de la novela picaresca, pues el pícaro real no tiene posibilidad de relación social. En varios momentos tuve la tentación de redimir a *Baby* Cifuentes, pero de haberlo hecho habría sido tremendamente moral; muchos lectores me han dicho que el final es frustrante porque la vida ni siquiera le da el lujo de vengarse de su enemigo. Ni eso le concedí a un personaje al que por ningún motivo podía redimir ni ofrecerle la más mínima felicidad. Es muy fácil caer en la moraleja y en la moralina. En última instancia, *Con la muerte en los puños* es una novela picaresca. Si le quitas todo el contenido formal boxístico, es la historia de un pícaro. Como decía González Echevarría, es la confesión no pedida ante un tribunal inexistente que es toda novela de un individuo que pudo ser anónimo como *El lazarillo de Tormes*, cuya identidad es revelada solamente por el yo propio de la narración. LC

