

LA ABEJA EN LA COLMENA





CONVERSACIÓN CON ALEJANDRO ARICEAGA

POR MARCO AURELIO CHAVEZMAYA

(Sábado catorce de febrero de 2004. Me reúno con Alejandro Ariceaga Rivero, icono de la narrativa mexiquense. Del *Biarritz*, donde hay demasiado ruido, nos trasladamos a *Las Ramblas*. El cambio no es alentador, pero no tenemos mucho tiempo. De pronto ya estamos platicando sobre la *Camada maldita*, su más reciente novela, publicada originalmente por la Universidad Autónoma Metropolitana y que ahora editará el Instituto Mexiquense de Cultura. Su voz no está al cien por ciento. Pero su ánimo es encomiable.)

—¿De qué trata esta novela, Alejandro?

—Mira, inicialmente era una serie de apuntes deshilvanados, una buena parte de ellos autobiográficos, o sea eran las andanzas de un joven, de un chavo en el D. F., las andanzas de un chavo provinciano que se junta con otros chavos provincianos que tienen ciertas aspiraciones culturales, artísticas, escriturales, onda de escritura y loquera, y estando en el D. F. pues confluyen todos en la época en la que se gestaba lo que José Agustín llamó "la Onda", es decir no José Agustín, ya se sabe que ese calificativo se lo dio Margo Glantz, ¿no? Pero bueno, nosotros éramos emblemáticos de esa corriente juvenil que era por un lado rockera, que tenía ambiciones, una juventud ilustrada por el otro lado, pero que también tenía muchas desavenencias y muchas rupturas con la sociedad, me refiero con eso a que éramos lo que en el tiempo aquel se llamaba "jóvenes desorientados". Teníamos contacto con el alcohol la mayoría de nosotros, pero había también contacto con la droga.



Alejandro Ariceaga.

—¿Marihuana?

—Marihuana y, claro, acuérdate que en los años sesentas regía la experimentación y de repente llegaban algunas pastas, llegaban ácidos, o cuando menos las benzedrinas, el actedrón, las dexedrinas, estos estimulantes, que estaban destinados como medicamentos para enfermedades mentales, y de nervios en concreto, pero que mal utilizadas actuaban como droga...

—Y luego combinadas con alcohol...

—Combinadas con alcohol imagínate, y luego en jóvenes que parecíamos faquires porque casi no tragábamos, no comíamos bien, estábamos terriblemente mal alimentados. Sí, el alcohol hizo estragos en muchos de nosotros, entonces bueno éramos esa corriente, éramos medios conocidos porque paradójicamente empezamos a trabajar en organismos culturales, hubo un momento en el que confluimos todos como reporteros en el Instituto Nacional de Bellas Artes, donde trabajábamos por ejemplo Manuel Blanco, *el Buker* José Luis Benítez, y yo, pero estaba también Jorge Meléndez, estaba...

—¿Cuántos años tenías?

—Todos teníamos menos de veinte años. En esa época se dio un poco la corriente juvenilista de la escritura en México. Y estos chavos, que éramos Parménides García Saldaña, *el Buker*, yo mismo, José Agustín..., José Agustín fue el prototipo de escritor joven, que maravilla al país porque él publica su primera novela a los 17 años, *La Tumba*. Yo publiqué aquí en Toluca mi primer libro, también a los 17 años, *Cuentos Alejandrinos*, publicado en la colección Cuadernos del Estado de México. Entonces todos llamábamos mucho la atención, no porque fuéramos la gran caca, no, sino por el hecho de que éramos jovencitos...

—Una generación homogénea, ¿no?, en edad e intereses...

—Sí, nos unía por ejemplo la afición musical, el rock, nos unían muchas lecturas, nosotros leímos mucho en esa época, devorábamos los libros de Cortázar, de García Márquez, de Fuentes, de Onetti, de Vargas Llosa...

—¿Y ellos los conectaron con otros, con Hemingway por ejemplo?

—Ah, por supuesto, porque con todo y nuestros pedos existenciales, físicos y también alcohólicos, a nosotros sí nos atrapaba la lectura, nosotros sí leíamos un chingo, intercambiábamos libros, nuestras reuniones eran de lo mas metafísico que te puedas imaginar, así como todos los jóvenes se reúnen en una peda para platicar pendejadas, nosotros estábamos cambiando el mundo literario.

—¿Eran borrachos cultos?

—Sí, ilustrados. Entonces hablábamos de quién estaba leyendo cuentos de Hemingway o quién había leído ya el *Manhattan Transfer*, de Dos Passos, o quién había adquirido el último disco de los Beatles o de los Rolling Stones, que estaban súper vigentes en esa época, bueno los Rolling Stones siguen estando vigentes, pero en esa época eran también el patito feo del rock and roll, los mugrosos del rock, porque los Beatles eran...

—Los niños buenos...

—Exactamente, y los malosos eran los Rolling Stones, y nosotros nos identificábamos más con los Rolling Stones, éramos los greñudos, los desarrapados, los majaderos, los hijos de la chingada, entonces eso es lo que nos unía, de hecho yo empezaba a hacer apuntitos, pero en lo personal a mí me ganó la vivencia, al contrario de José Agustín; lo que le reconocemos a José Agustín es que con toda la peda y toda la onda él se retiraba a escribir, y escribía, y nosotros agarrábamos una borrachera un sábado de mayo y la terminábamos un domingo de julio, pero de dos años después, entonces esa era la diferencia.

—Esas son parrandas respetables...

—Sí, la cosa era que estábamos tan jodidos físicamente que empezábamos a enfermarnos, algunos empezaron a morir, acá en Toluca se murió Aarón Montaña..., éramos de la misma edad y Aarón se muere a los 33 años de edad, casi todos se empiezan a morir a la edad de Cristo, el *Buker*...

—¿De qué murió Montaña?

—Pues de alcoholismo, de la adicción se puede decir, entonces se empezó a cernir sobre nosotros, los pasadotes, los pachecos del entorno, ese riesgo de que íbamos a

tener en juego nuestras propias vidas y que a nosotros nos iba a ir mal en cualquier aspecto, tanto mental como físico, porque claro, el alcohol nos estaba estragando, en algunos otros la combinación de droga y alcohol los estaba destrozando. Entonces se empiezan a morir los cuates, se muere Parménides García Saldaña, cuando apenas estaba en pleno proceso creativo, apenas acababa de publicar su *Pasto verde* con la empresa editorial 66, me parece, y estaba preparando algunos cuentos de *El rey criollo* y algunos ensayos que después aparecieron en *La ruta de la onda*, y cosas de estas. El *Buker* apenas acababa de publicar su primer libro *A control remoto y otros rollos* y dejó un montón de apuntes y dizque poemas, unos poemas malísimos.

—¿Sólo publicó ese libro?

—Sí, en vida sólo publicó *A control remoto y otros rollos*.

—¿Y tú, cómo andabas en asuntos editoriales?

—Yo había publicado mis *Cuentos Alejandrinos*, después el de *La otra gente*. Igual yo tenía mis apuntes por todos lados, tenía la novela *Clima templado* casi concluida, pero te digo que yo no podía atender esos asuntos si andaba de pedo, y te digo que eran unos pedos espeluznantes los que agarrábamos.

—¿Entonces gran parte de *La camada maldita* son apuntes autobiográficos?

—En gran parte sí, es decir, eran esos tipos de apuntes que...

—¿Usas nombres propios?

—Nunca uso apellidos, es decir en la novela aparecemos como Meléndez, Manuel, el



Buker, Parménides es el *Par*, alguno que otro se le menciona con su nombre real, pero en general el lector tiene que adivinar quién es quién.

—¿Sólo hay vivencias reales o te das la libertad de inventar?

—Sí, por supuesto que hay vivencias reales, claro, se camuflan un poco por respeto para las que fueron sus esposas o sus familiares reales, se disfrazan un poco esas vivencias. Además una de las cosas que pretendía también hacer era una novela de lenguaje, porque José Agustín y Gustavo Sáinz y el propio Parménides habían demostrado que el lenguaje que se manejaba con estos desarrapados, cómo hablaban, cómo hablábamos el español, un poco con el lenguaje que pretendía ser culto a veces, no el lenguaje del domingo, pero también cantinfleando las más de las veces, utilizando el slang de los soldados, de los cabrones, de los pelados, de los padrotes de Tepic, de la Doctores, es una mezcla tremenda de lenguaje pero que finalmente era un lenguaje característico de los años sesenta y setenta, un lenguaje mal llamado "de la onda": ¿Qué pasó hijo? ¿Qué pedo? ¿Andas pacheco? Ese lenguaje después lo empezaron a usar años después hasta en Televisa, el taconazo popis y los anuncios publicitarios de la época empezaron a adueñarse de ese lenguaje.

—Yo te imagino como un escritor toluqueño, pata de perro, muy curioso, muy vago, te imagino de chavito en el cerro de Coatepec, matando lagartijas..., en *Clima templado* narras tu infancia, ¿no? A ver, plátame algo de tu infancia y luego cómo te acercas a la literatura.

—Mira, mi biografía, que parece más un chiste, es una biografía sin muchos aspavientos y no tiene grandes diferencias con biografías de otros mexicanos de mi edad o de mi calibre, digamos. Ahora que tengo más de 50 años, discierno acerca de eso, pero cuando yo escribía como loco mis primeros cuentos jamás pensé o jamás discerní lo que estaba haciendo, yo sólo hacía lo que creía que debía hacer en esa época, escribía lo que yo vivía, veía, observaba, o lo que yo vivía con mis cuates también, pero sin premeditar nada, con el paso de los años me fui dando cuenta de que la mayoría de lo que he escrito tiene algo que ver con esas partes de mi biografía, entonces sí, en efecto, yo soy provinciano pero ciudadano, es decir soy un provinciano urbano, yo nací en el pavimento, en medio de los coches, en lo que es la urbe naciente, entonces efectivamente desde chavo siempre fui vago, pata-larga, pata de perro, a los once años de edad me fui a conocer el mar, me fui a Acapulco con un primo. Nos fuimos de aventón.

—¿Te escapaste de tu casa o fue con permiso?

—No, me escapé de mi casa. Yo trabajaba en *El Sol de Toluca* como *office boy*, y le pedía permiso al director del periódico para irme a bañar a los baños María Teresa, pero regresaba yo al periódico tres meses después, es que me encontraba a mi primo Rubén y me decía "oye, vamos a Veracruz", y nos íbamos. Mi primo Rubén, que siempre fue deportista, atleta, ajedrecista, jugó fútbol americano con los potros salvajes, y toda esta cosa, forma parte de muchos episodios de mi infancia y de mi adolescencia. Esa vagancia era reiterativa, yo regresaba a Toluca y me ponía a trabajar o a estudiar un año o año y



medio, pero después agarraba otra vez la vagancia, hasta la fecha soy un vago. Entonces es por eso que yo caí en el D. F. y en esas circunstancias en las que yo andaba, digamos que andaba también Manuel Blanco o José Luis Benítez o Gerardo de la Torre, que venía de Oaxaca, pero Gerardo, aunque andaba en el pedo, regresaba a trabajar a la refinería o no sé qué de Azcapotzalco, era líder obrero o una cosa así. Entonces nuestra vida era en el D. F. Todavía no estaba el metro, apenas lo estaban haciendo y nosotros andábamos viendo ahí, lo que ahora es la estación del metro Balderas o la estación Pino Suárez, andábamos viendo las excavaciones, nos quedábamos a dormir en las casitas de los obreros que estaban perforando todo eso, estábamos muy chavitos todos, nos quedábamos en los tendajales de Tepis, cuando todavía era otra onda Tepito, bueno lo que nos une es eso, un poco la vagancia...

—En tu infancia toluqueña ya eras un lector, digamos un lector inusual, es decir leías más que los niños de tu edad, supongo.

—Sí, es decir, no sé, aquí en la secundaria uno, estudié hasta segundo de secundaria nada más, pero bueno, aparte de las cosas de la escuela, yo leía como todos los niños,

Selecciones del Reader's Digest, el periódico, los libros que mi padre llevaba a la casa, es decir yo tuve acceso a algunas lecturas de Emilio Salgari o algunas lecturas de Florilegios, donde citaban a Amado Nervo...

—Díaz Mirón, Gabriela Mistral...

—Exactamente, pero ya en el sentido de buscar ciertos autores, eso ya fue en mi adolescencia, a los 12 o 13 años empecé a leer libros en serio.

—¿Y cómo llegas tú a *El Sol de Toluca*?

—Mira, yo llego por una cuestión familiar: resulta que un tío mío que ya murió, Rafael Ariceaga, hermano de mi papá, era jefe de redacción de *El Sol*... y como en la casa ya habían detectado que yo era vaguito, que era yo propenso a la vagancia pues mi padre quería que yo trabajara y me dijo: "Ve a ver a tú tío, a ver si te da trabajo de algo". Fui al periódico, y obviamente era yo un don nadie y no tenía ningún oficio ni nada y mi tío me dijo: "¿Y qué sabes hacer?", "pues nada", le dije. "¿Y qué quieres hacer?", "pues a mí me gustaría ser reportero". "Ponte a ayudarles ahí", dijo. Y al poco tiempo ya era un *office boy*. Pero también al mes de trabajar como *office boy* empecé a hacer crucigramas, ahí me quedaba yo en la redacción en las noches, agarraba una pluma y me quedaba a hacer mi cuadriculado y empecé a publicar crucigramas en *La Extra del Sol* y después empezaba a escribir cositas muy pedantes, por ejemplo: "Yo sé la causa de la rebeldía juvenil", y entonces escribía cosas autobiográficas en forma de columnitas... Me llevaba muy bien con los reporteros y con los de taller, con los de taller por que eran bien pedotes igual que yo, si ya desde ese entonces me echaba mis chelas...

—¿Desde chavito?

—Desde chavito me echaba mis pedas, unas pedas espeluznantes, y entonces me quedaba yo en las noches en el periódico y escribía yo cositas como "soy testigo de que conozco a un chavo que se hizo rebelde sin causa porque sus padres no lo querían y no tenían para mandarlo a la escuela y no lo alimentaban bien" o bien "yo conozco una chava que se fue de su casa porque no recibía cariño" y claro esas eran jaladas adolescentes. En realidad yo comienzo a escribir un poco en serio cuando conozco al *Gordo* Fernández Iglesias, para entonces yo ya tendría mis 15 años y me empezaron a decir que el *Gordo* escribía y que era poeta, y que con el *Gordo* andaba Paco Paniagua y Carlos Olvera y que también le hacían un poco a la escritura...

—¿Esto en qué año ocurrió?

—Era el año 64, en esa época es cuando yo conozco al *Gordo* y no existía todavía *tunAstral*, aunque el *Gordo* ya estaba pensando en hacer un primer taller o café literario. Para mí esos eran términos raros porque no sabía de qué se trataba eso, pero bueno, Roberto ya tenía sus lecturas de lo existencialista, de los escritores gringos, o de lo que pasaba en París o en Nueva York, y alguna vez le caí en un café de Toluca, no me acuerdo cuál, pero le dije: "Oye *Gordo*, yo también soy escritor". Me dijo: "A ver, a ver qué escribes". "Pues algunas cosas". "Pues tráemelas para ver", así me dijo, medio cortante. Y ya fui a buscarlas, mis prositas y creo que hasta unos dizque poemitas, y se los llevé en

una de esas carpetas que había, que se perforaban y le ponía uno su broche "Baco". Mi carpeta decía "Escritos de Alejandro Ariceaga" o alguna mamada de esas. Y entonces llego yo, y el *Gordo*: "Ajá" y según él en cinco minutos ya había leído casi toda mi carpeta y dijo: "¿De veras quieres que te dé mi opinión?" "Sí, me cai que sí", le dije. Entonces agarra mi carpeta y la azota en el suelo "¡paf!" y se pone a bailar encima de mis escritos, pinche *Gordo*, imagínate 160 kilos encima de mis obras completas, entonces se echa un zapateado encima de mi carpeta y me dice: "Eso es lo que pienso de tus chingaderas". Puta madre, me fui frustrado, pero esa anécdota hasta la recuperamos después, aunque entonces el coraje me duró como 15 días, pero después regresé con el *Gordo* y le dije: "Bueno, ya me diste tu opinión, ahora dime cómo le hago para aprender a escribir". Y entonces a raíz de ese encuentro el *Gordo* me dice: "Ah, entonces ven acá. ¿Ya conoces a Neruda?". "Pues no", le dije. "Pues cómprate *Veinte poemas de amor*. ¿Ya conoces a César Vallejo? ¿No? Pues cómprate tal. ¿Conoces a Carlos Fuentes?... Léete *La región más transparente*. ¿Conoces a Cortázar?". "No, ¿quién es?". "Pues te vas a poner a leer *Rayuela*. ¿Conoces a García Márquez? ¿No? Vas a leer *Los funerales de la Mamá Grande*. ¿Conoces *La ciudad y los perros*?". Y así nació la lista de las lecturas y efectivamente, yo empecé a indagar y aunque no tenía dinero, con lo que ganaba en el periódico, que era una miseria, empecé a comprarme algunos libros y empecé a leerlos, leí *Pedro Páramo*, leí todos esos libros que me había dicho. Leí una infinidad de cosas y entonces sí ya empecé a sistematizar mis lecturas y obviamente eso se empezó a reflejar en mi escritura...

—Empezaste a ser consciente un poco del oficio...



—Sí, del oficio, del lenguaje, del rescate del lenguaje callejero... a mí siempre me ha gustado el lenguaje coloquial, el lenguaje de la plebe, de la broza, no el lenguaje dominical, y claro notaba que mis cuates hablaban así, a mí me encantaba cómo hablaban, con más desenfado, en la calle, en los barrios, en las colonias, sin temor a echar una mentada de madre y que la gente volteara diciendo: "Ay, ese buey dijo una mentada de madre". Entonces nunca le tuve miedo a los pinches ni a los ojetes, ni a los cabrones ni a los hijos de la chingada, entonces yo mismo los usaba, pero claro, como diciendo: "Estoy quebrantando las reglas de la urbanidad", y entonces me di cuenta de que eso a nivel catártico te ofrece una cura muy sabrosa, cuando te pones a escribir mentadas de madre y aunque no te sirvan para nada te dan una especie de liberación, entonces todo eso yo lo veía en el lenguaje, las posibilidades catárticas, las posibilidades de reflejar, de testimoniar una realidad que si no era a través del lenguaje, ¿cómo vas a testimoniar una realidad sin el lenguaje de sus protagonistas? Entonces los protagonistas que me interesaban en esa época, porque se parecían a mí, eran los plebes, los plebeyos, los pelados, los vagos entonces, por eso yo te digo que creo que mi literatura siempre ha ido de la mano de mis vivencias personales, de mis conocimientos y de mis conocidos.

—Un poco a la manera de los *beats*, de que la literatura es más o menos fiel reflejo de sus vidas...

—Sí, por eso siempre me gustaron los existencialistas franceses. En la primera época de *tunAstral* ya hablábamos y leíamos el *Aullido* en una noche, por ejemplo en la casa del *Gordo*, o leíamos los poemas de los *beatniks* o *En el camino* de Kerouac o algo así, porque además nosotros empezamos a ser cuates de la gente del "Corno Emplumado", que además tiene algo que ver en mi biografía y en la biografía del *tunAstral*. Nosotros conocimos a Meg Randall y a Sergio Mondragón cuando eran pareja, y a la casa de los cuernos llegaban muchos *beatniks* que eran los antecesores de los hippies, entonces llegaban un chingo de gringos pendejos, pero que eran bien motorolos, y se nos hacían interesantes porque llegaban en motocicletas o que de aventones andaban recorriendo desde Canadá hasta Sudamérica y eran bien marihuanos, entonces los cuernos siempre respetaron la onda de la droga y todo esto. En la casa de Margaret Randall conocimos a Efraín Huerta, que se echaba sus tequilazos, él no le entraba a la droga, pero sí era bien tequileño, entonces una vez estaba en un pedote en la casa de Sergio Mondragón y Meg Randall y ahí hicimos grandes migas con Efraín Huerta, entonces esos eran los *links* en esos momentos.

—Cuando pienso en esa época, pienso en un torbellino en el que la gente no se podía detener, digamos, sino que los jalaba la propia dinámica de los cuates, de la borrachera, de la parranda, de vivir el momento.

—Sí, yo creo que el ritmo te lo asignaba la sociedad, porque mira, sabes que el dinero siempre ha sido una desventaja, entonces tú tenías que combinar la consecución del dinero, proyectar lo que tú considerabas tu lectura y tenías que vivir al ritmo que te asignaba una ciudad como el D. F.

—Como integrante de *tunAstral* tú participabas en las reuniones de aquellos tiempos,



Con el poeta Guillermo Fernández.

Fotografías de Luz del Alba Velasco.

¿no? Y le entraste a las obras de teatro...

—Acuérdate que también tenía su grupo de teatro. Con *tunAstra*/ nosotros fuimos con Carlos Olvera a Jalapa, nos presentamos en Jalapa, nos presentamos en el canal de la Universidad Veracruzana, nos presentamos en Saltillo, nos presentamos me parece que en Aguascalientes, nos presentamos en Morelia, entonces anduvimos rolando.

—¿En qué obras actuaste?

—En la "La sirena", en una que se llamó "El triciclo", yo a mis 15 años andaba con la cosquilla del teatro.

—¿Y también te dio Carlos un papel de acuerdo a tu persona? Al *Gordo* me parece que le hizo el Móvil o Móvil.

—No, no tanto que se basara en mi persona, sino que me dio algunos papeles así, por ejemplo cuando puso la ópera de Jodorowsky, y eso nos permitió convivir con Alejandro Jodorowsky... Entonces Carlos ahí me puso el papel de enterrador, quien en uno de los episodios de la ópera cava una tumba, se mide su estatura, su anchura, se entierra y se echa la tierra encima y entonces Carlos me puso a hacer eso con pura pantomima, y yo jamás estudié pantomima ni mucho menos, bueno el cuerpo de mimo sí lo tenía, estaba flaco en mi juventud, entonces a pura pantomima hice ese papel y le encanté a Jodorowsky, me lo ponderó, me lo elogió terminando la obra, nos hicimos cuates. Jodorowsky estaba en primer plano en México en esa época. Te digo, nuestras vagancias tunastrálicas por el

D. F. nos llevaron a conocer a mucha gente, ya te hablé de Efraín Huerta, pero también fuimos al encuentro latinoamericano de poetas o algo así en el Museo de Antropología y ahí conocimos a Roberto Fernández Retamar, conocimos a Nicolás Guillén. Con Paniagua fuimos a la Facultad de Letras en México a grabar a Pablo Neruda en una ocasión que se presentó con Juan José Arreola, y Paniagua tiene la grabación, porque entramos con la grabadora de Paniagua, y entramos hasta casi primera fila del auditorio, para poder conectar la grabadora y grabamos la intervención de Arreola... y la voz cansina de Pablo Neruda.

—Cuentan que tenía una voz de la chingada.

—Sí, sí, pero era venerado.

—Entonces Paniagua tiene la grabación.

—Sí, Pancho Paniagua tiene la grabación, y ojalá que la conserve. Pues te digo, esos eran los contactos que nosotros hacíamos, empezamos a conocer a Monsiváis, a la *China* Mendoza, a Alejandro Aura, cualquier cantidad de gente de teatro, gente de cine, me tocó conocer a Juan Manuel Torres, por ejemplo, cuando estaba de amantito con Meche Carreño, a Sergio Olhovich, a actores y cantantes.

—Todos esos contactos, ¿cómo te ayudaron? Es decir, ese periodo, yo supongo que fue muy rico para ti, ¿no?

—Claro que sí.

—Fortaleciste tu papel de lector, y como creador, ¿qué escribiste en esa época?

—Mira, todas mis novelas surgen en esas fechas, eran apuntes que yo ya tenía, curiosamente mi novela *Clima templado* sale hasta el 80, pero ya estaba en gestación; algunos pasajes de *Camada maldita* ya estaban escritos en esa época.

—Y en cuestión de talacha, ¿escribías a mano o a máquina?

—Bueno, siempre hubo máquinas de escribir en los lugares donde trabajé. En mi casa hubo una *lettera 22*, que era una máquina de mi hermana, de cuando ella estudió en una academia, la familia le compró una maquinita portátil, luego ella me la heredó o se la robé, no me acuerdo y la anduve cargando una temporada. Ya en el D.F. saqué en abonos una *Olivetti* estudio 44, que es una máquina que todavía anda por ahí y que me acompañó. Pero, claro, muchas veces tenía yo que escribir a mano, vivía yo en cuartos de azotea generalmente, hice muchos cuadernos, perdí también muchos cuadernos de apuntes por mi simpática forma de vivir, me cambiaba yo de casa, perdía yo pantalones, camisetas.

—¿Perdiste muchos originales?

—Perdí muchos originales, cuentos terminados o ya casi para publicarse y apuntes de novela y todo eso, pero la dispersión existencial te impide ordenar un trabajo literario.

—Vamos a hablar un poco de la técnica en tu narrativa. Por ejemplo en algunos cuentos de *Ciudad tan bella como cualquiera* yo veo esa intención de llevar situaciones cotidianas, subir a un elevador, viajar en autobús, hablar por teléfono, a un nivel de exasperación, llegar al límite. Siento que el valor del texto consiste en que tú le das una dimensión irónica llevada al extremo.

—Sí, y es una buena observación, yo llevo situaciones así, las llevo a una situación

límite, es decir comienzo a escribir tranquilamente —un elevador— y me gusta hacer un *crescendo*, y de repente, no, pero yo quiero que algo tremendo pase en ese elevador, ¿no? y en la escena del teléfono pasa igual, yo quiero llegar a unos límites así de que ojalá se arme una revolución en esa esquina.

—¿Piensas en tus santos literarios cuando escribes?

—Mira, cuando yo escribo un cuento o el capítulo de una novela no digo “me voy a influir voluntariamente de Kafka”; yo creo que cuando tú escribes lo que menos te importa es eso, más bien la idea es “voy a tratar de ser claro, de proyectar esta idea con la mayor claridad posible, o con la mayor fuerza dramática o con el mayor sentido del humor del que soy capaz”, pero no piensas en un modelo, al menos yo no lo hago así y a mí simplemente me sale.

—Sin embargo, no puedes desprenderte de ciertas influencias, ¿no?...

—Sí, bueno, a mí me dicen por ejemplo, es decir hubo una época en que me llegó a caer mal que me dijeran: “Tú eres el José Agustín de Toluca”, en serio, aquí en estas



partes, en el D. F. y en otras partes del país me decían: "Tú eres el José Agustín de Toluca". No, me cai que no...

—Te comparaban a nivel de lectura.

—José Agustín, con todo respeto, es un buen escritor, y tiene su estilo, que es infalsificable diría yo, un estilo muy personal, muy sabroso, muy humorístico, muy ameno, muy desenfadado. Yo también soy desenfadado, me gusta lo coloquial, lo pelangoche, y entonces me acabé asemejando un poco y en algunas circunstancias al estilo de José Agustín, pero él mismo ha leído mis cosas y jamás ha dicho "hijo mío", o algo así.

—No sólo te pasaba a ti, sino a otros...

—Ah, claro, claro.

—Había un cierto tipo de atmósfera que los igualaba.

—Pues sí, mira, los personajes de José Agustín generalmente eran jóvenes, en sus primeros libros, el lenguaje eran de los años 60, y si nosotros andábamos en las mismas cantinas o en los mismos reventones...

—Obviamente se tenía que reflejar en la escritura.

—Se asemejaba en mucho, pero nada más, pero ya una lectura cuidadosa te hace ver que una cosa es el lenguaje de José Agustín y otra cosa el de Parménides, es muy distinto uno de otro, pero claro los lectores desprevenidos o no acuciosos nos metían en una sola casilla, como Margo Glantz. Margo Glantz era tan ciega en esa época hacia la corriente de la onda que no sabía ni qué pedo, no sabía ni de qué se trataba, pero decía estos jóvenes son los que hablan malas palabras, hablan de rock, de drogas, de sexo.

—Fue una forma de calificarlos, ¿no?

—Sí. Entonces hay matices ahí, diferencias, entonces yo nunca me propuse imitar a determinada gente, bueno en tal caso a mí sí me gustaba hablar con desenfado de..., hablar de la ciudad de Carlos Fuentes por ejemplo... Yo siempre he sido urbano, yo quería hablar de Toluca y del D.F.

—En tu prosa se nota mucho la presencia de la música.

—Yo creo que la narrativa refleja tus preferencias musicales. En esa época era extremadamente roquero (otra identificación con José Agustín, con Parménides, con el *Buker* y con todos ellos); yo todo el día andaba cargando disquitos para intercambiarlos con los cuates, ver quien tenía el nuevo de los Rolling Stones o Led Zeppelin o Hendrix, y pedíamos a algún cuate que nos tradujera algunos términos que no sabíamos, o al mismo José Agustín, que sabía muchísimo más inglés que nosotros...

—Pienso en la musicalidad de la prosa.

—La narrativa lleva un ritmo muy marcado. Una novela debiera ser una sinfonía en el sentido de que debe llevar varios contrapuntos a lo largo de los capítulos y acabar en un clímax, yo creo que un poco la intención de un gran músico, el que quieras, es que cuando va a componer su sinfonía o su pieza musical esta pensando un poco en darle..., nadie se propone hacer una melodía en línea recta, sería tremendamente aburrida, o una

novela o un cuento con un solo tono, imagínate, te abandonarían a la tercera página, si voy a terminar este capítulo, lo voy a terminar de tal manera de que el lector se emocione o se quede picado, eso es estarle induciendo un ritmo a tu novela o a tu pieza literaria, entonces la intención del que escribe es como el que compone, está pensando en determinados ritmos o cómo va a terminar cada uno de los pasos, cada uno de los capítulos, cada uno de los movimientos, si la obra va a consistir de cuatro movimientos, el primero va a ser andante, el segundo lento, el tercero va a ser estruendoso, entonces el músico eso lo hace casi matemáticamente, estructura su sinfonía, si va a tener cuatro movimientos quiere que cada movimiento sea así, y los cuatro van unidos por lo que tú quieras, pero son distintos unos de otros.

—En tus textos hay variación y hay *crescendo*.

—Sí, eso sí es consciente, comienzo con una situación extremadamente tranquila pero yo quiero ir la exagerando poco a poco hasta que llegue a un absurdo o a un caos, pero de una situación que empezó muy tranquila, estaba yo intentado dar esa sucesión de cambios para que no fuera monótono para que no fuera lineal. Y, eso sí, en las novelas que llevo publicadas la intención es esa, imponerle un ritmo, quizá no musical, no lo que decíamos hace rato, de movimientos de una sinfonía, pero sí un ritmo literario, una estructura, es decir que cada capítulo empieza de una manera y termina de otra y debe ser diferente de otro capítulo, y claro la unión de todos los capítulos debe llevar mi sello, por supuesto, entonces en eso estoy metido.

—Y en tu obra se ven esos elementos muy claros, la historia que estás contando, pero también el manejo del lenguaje, lo que hablábamos hace rato, tu gusto de explorar la riqueza del lenguaje popular, tu recuperación del lenguaje de la calle es muy importante para agregarlo a tus historias... ¿Ha sido una recuperación que te has propuesto?

—Sí, mira, yo estoy consciente de que si los personajes son, o corresponden a un estrato de un periodo mexicano real, yo estoy metido en el realismo desde luego, la literatura es realista, testimonial, lo menos que puedo hacer es utilizar el lenguaje de esos personajes, que el lenguaje de esos personajes sea lo más fiel a la realidad, desde luego todo lenguaje amerita una depuración, aún el de los antropólogos, es decir cuando un Oscar Lewis grabó *Los hijos de Sánchez*, y lo que tú quieras, pero después le dio la depuradita que le tiene que dar un antropólogo a sus escritos, igual yo, ahora con tanta grabadora, no por usar la grabadora en una cantina vas a reflejar la actitud de la cantina, no, tienes que hacer una selección primero, depuración después y ritmo, ponerle ritmo, hay frases hechas que tú puedes utilizar porque las utiliza la gente, pero tienes que enclavarlas en el lugar correcto, pero si estas buscando esa musicalidad (vuelvo a utilizar el término), en tu narrativa, debes seleccionar los diálogos, incluso a veces no reflejas el lenguaje tal como lo oíste, sino que ya es una versión tuya.

—Ahí es donde entra el oficio literario.

—Claro. LC