

1990

El proceso poético: entrevista con Ernesto Cardenal

Russell O. Salmon

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Salmon, Russell O. (Otoño 1990) "El proceso poético: entrevista con Ernesto Cardenal," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 32, Article 20.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss32/20>

This *Notas de la actualidad* is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**“CALEMBOUR: LAS TRAICIONES DE LA UNIVOCIDAD”
(ENTREVISTA CON CESAR LEANTE)**

Lelia Madrid
University of Western Ontario

Lugar y fecha: Editorial Pliegos, Madrid, 13/6/90, 13-15 hs.

Lelia Madrid: Las palabras con las que Esteban refiere a Soffa su amarga desilusión respecto de la revolución francesa en *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, podrían servir de marco a nuestra conversación de hoy. Me atrevo a parafrasear su propio comentario sobre el punto, durante el coloquio que tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes en Madrid, el 11 de enero del corriente, principalmente, por las confluencias que sugiere respecto de su posición como escritor ante la revolución cubana.

Creo que las secciones más sugestivas de su última novela *Calembour* (de 1988) se pueden encontrar entre las pp. 163-173 y 179-186. En ambos casos lo que allí se revela es la confrontación del poder versus la libertad creadora de los intelectuales. Propongo, si Ud. accede a ello, segmentar esta entrevista en dos secciones.

César Leante: Estoy totalmente de acuerdo. ¿Cuáles son tus preguntas?

L.M.: En lo que atañe a las pp. 179-186, en las que se produce el enfrentamiento entre la ideología del *Uno* y los intelectuales, mis preguntas son las siguientes: la primera tiene que ver simplemente con la palabra *Uno*. ¿Puede Ud. comentar sobre la fuente de esa palabra y su significado, en principio?

C.L.: *Uno* es Fidel Castro, por supuesto. Pero tomé la expresión de la novela *El gran dinero*, de John Dos Passos, uno de cuyos protagonistas, precisamente un político, es designado como el Número Uno. Yo sólo le quité la palabra número. Fidel Castro es el gran líder, el primer ministro, el Uno en todo. Como es evidente, mi novela tiene personajes y hechos verídicos que están ficcionalizados. Las palabras que el Uno pronuncia durante el diálogo con los intelectuales son las mismas que Fidel Castro pronunció en un discurso semejante.

L.M.: El *Uno* o lo *Uno*, entonces, implica anular toda posibilidad dialéctica, instaurar una univocidad, reducirlo todo al discurso monolítico producido y expresado por aquél que detenta el poder.

C.L.: Naturalmente. Y aún más: univocidad en el discurso más el poder omnímodo que detenta en todos los campos.

L.M.: Pero, como el narrador muy bien comenta, la revolución como fórmula salvadora del *Uno* (p. 183), como mono-fórmula, se caracteriza por su imprecisión. Me interesa que reflexionemos sobre esta contradicción tan característica de la ideología que se impone por la fuerza. Si por un lado lo *uno* no admite dudas (p. 182) ni, por supuesto, equivocidad, ¿quién decide o qué decide lo que entra o queda fuera de él? Desde este ángulo, lo *uno* es entonces múltiple y, sin lugar a dudas, equívoco.

C.L.: Muy buena conclusión. Y en el caso de la revolución cubana esto quedó patente después de la reunión de Castro con los intelectuales que glosó en mi novela. En primer lugar, y esto es sintomático, o iluminador, de todas las intervenciones — y fueron muchas — que se produjeron en los tres días de reunión, la única que se recogió fue la de Castro. Esto es, únicamente su discurso fue dado a conocer. Los demás se silenciaron, lo cual implicó que se privaba a la historia de saber cuál era el pensamiento de los intelectuales cubanos entonces, qué dijeron allí, qué preocupaciones tenían. En cuanto a quién decide lo que entra o queda fuera, viene a cuento la sentencia de Castro, pronunciada en esa misma reunión, “Con la revolución todo; contra la revolución, nada”. En aquel momento la frase parecía aceptable, pues nadie, ningún intelectual de los que participaron en la reunión, estaba contra la revolución. Pero con el tiempo se hizo claro que aquello era una trampa. Para la ortodoxia marxista, un libro con una óptica católica, por ejemplo, era contrarrevolucionario. La esencia de la negación de la libertad de expresión estaba ya en esa frase castrista.

L.M.: Podemos concluir que la ambigüedad no puede desterrarse del uso del lenguaje ni de los actos humanos. Y esto ya lo sabía Cervantes, por supuesto.

C.L.: Exacto. El día que la ambigüedad y la duda se desliguen de la creación o del pensamiento, no existirán ni la creación ni el pensamiento. De hecho, si tuviéramos respuestas totales, ¿par qué indagar?

L.M.: Quisiera que se refiriera sucintamente a los mitos de la ideología revolucionaria en el momento en que se comienza a limitar la libertad de expresión.

C.L.: En primer lugar el mito de la revolución es el mito del absolutismo, de la totalidad. La revolución es etérea y es concreta; es una hipostación y eso hace que no tenga puntos de referencia ni modos de juzgarla. Es una entelequia y, como tal, está más allá del bien y del mal. Desde este punto de vista, la mitologización de la revolución produce el hecho de que nunca se la haya definido más que en términos superlativos: es el bien total, la suprema justicia, etc. El mito permite su manipulación, y en un aspecto pragmático es empleado por los que deciden para servir sus intereses. Real y conceptualmente, y parodiando a Merleau-Ponty, es algo así como las trapacerías de la dialéctica.

El otro mito derivado de la revolución es su encarnación en aquél que la representa, o sea, el líder, el que la ha hecho posible. En el campo teórico o abstracto, el líder es la revolución (se llame Mao, Castro, Lenin, etc). Existe otro mito, el de la inevitabilidad de la revolución, de acuerdo con la teoría marxista; me refiero al determinismo histórico: todos los pueblos accederán a la sociedad comunista (= el estadio más alto de la organización humana). Aunque con el derrumbe estrepitoso del este europeo, se ha visto que ni remotamente esto es así. Pero, dentro de un régimen totalitario de izquierdas todos estos mitos funcionan como verdades absolutas.

L.M.: En ese sentido antes comentado, ¿cree Ud. que la mitologización de la revolución consigue invertir los signos, esto es, proporcionar realidad a la ideología (ideología como producto del sistema, se entiende) y, a su vez, revertir lo revolucionario (una revista) en contra-revolucionario? Y de ahí, por supuesto, *Calembour* (p. 188, al final).

C.L.: Muy buen silogismo. La idea de la revolución se concretiza en el líder y en él esa idea se convierte en manipulación. El caso de la revista es semejante. Una revista que surge como expresión de un momento revolucionario, luego adquiere el signo contrario, porque se han invertido los signos en el proceso revolucionario. Lo que comienza como impulso renovador produce el signo inverso: se canoniza la revolución y se canoniza la ideología, una suerte de sacralización concreta donde esto o aquello tiene que ser de una manera y no de otra, etc.

L.M.: Como la Inquisición (en Europa y / o América).

C.L.: Exacto; los dogmas se repiten de distinta manera. Lo curioso es que todo se hace en nombre del bien total; se buscan ideas salvadoras *per secula seculorum*. Es el riesgo de todos los fanatismos, el terrible peligro. No hay nada como dudar; es la única manera de preservarnos del aplastamiento.

L.M.: ¿Piensa Ud. que la censura, la prohibición de un segmento de opinión va “compensada” con la producción del mito, esto es, la idealización

positiva de otro segmento que acaba por asumir sesgos de realidad?

C.L.: Como dialéctica parece aceptable: se suprimen las libertades, las individualidades en nombre de un bien común, colectivo; la idea superior sustituye a la otra, egoísta, mezquina, que ha sido aplastada. No parece haber eliminación sino sustitución. Pero, en verdad, la producción del mito no es en absoluto una “compensación” sino imposición monda y lironda. Tanto el mito como la idealización no son sino coberturas que ocultan una realidad descarnada: que se ha suprimido la libertad, la individualidad, lo cual es un contrasentido. Y no hay sucedáneos para esto.

L.M.: El que posee (porque puede producir) el lenguaje es real, existe o crea realidad/es. Lo demás estaría en el polo negativo y como se ignora y debe ser suprimido, de marginal pasará a inexistente.

C.L.: En efecto. Se trata de eliminar, de amoldar la historia, de escribirla de acuerdo con el que haya sido el vencedor en la lid histórica; caso del partido bolchevique en la Unión Soviética y de los que lo siguieron. Lo cual no niega que haya una historia; son las versiones y reversiones de esa historia las que están condicionadas por quien las ejecuta. Esto es curioso también y al mismo tiempo transparente. Por ejemplo, en Cuba se ha hecho una división en un antes y después de la revolución. Como si se empezara a nacer sólo entonces; parece que Cuba era nonata antes de la revolución.

L.M.: Pasando a la segunda parte de esta entrevista, quisiera conectar sus opiniones — vertidas en el diálogo ya mencionado del día 11 de enero del corriente — con *Calembour* en tanto literatura cubana. Mis preguntas son las siguientes: tomando como marco de referencia las fechas que van de los años 60 a los 80, y en lo que atañe a la literatura producida dentro y fuera de Cuba, ¿dónde incluiría Ud. su obra? Podríamos imaginar dos provisorios extremos, por ejemplo, Carpentier y Sarduy.

C.L.: Pregunta curiosa la tuya. No creo que ningún escritor piense dónde ubicar su obra. Creo que eso es ajeno a la creación que uno realiza; en todo caso, la historia lo determinará.

L.M.: ¿Estaría Ud. de acuerdo en que se la ubicara en una línea cercana a la del Carpentier de los años 40-50, incluso 60, en tanto existe en ambas obras un evidente interés (incluso teorización acerca de) por la historia, por el cuestionamiento de la ideología, etc? ¿Qué lo acerca, qué lo separa de Carpentier — o de otros — en su opinión de autor?

C.L.: Yo siento una gran admiración por Carpentier. Fue realmente

un pionero. Había escrito obras memorables antes de que aparecieran las novelas más celebradas del boom. Cualquier cercana me enorgullecería; pero *Calembour* no. Carpentier está en lo épico, vasto, en lo dimensional. *Calembour* está más en lo conceptual, busca una dimensión de pensamiento para lo cubano y su cultura. En la novela, lo ideológico está sistemáticamente enfatizado; se trata de juzgar a la revolución a través de la idea.

L.M.: El problema de la historia, específicamente, ¿como lo ve Ud.?

C.L.: A mí me interesa mucho la historia. Me parece que es una fuente riquísima para la creación literaria. En primer lugar porque los acontecimientos están ya decantados; en segundo lugar, porque son trascendentes. La novela histórica es importante, entonces, porque se tiene ya una distancia, se trata de hechos ya fijados, capaces de interpretación, no de alteración, a mi parecer; del otro lado, porque son acontecimientos no individuales sino colectivos. *Calembour* no es una novela histórica, es una novela reflexiva, de una reflexión muy insistente sobre la revolución como acontecimiento ideológico.

L.M.: ¿Qué segmentos (épocas, textos, mediaciones retóricas) le interesan más además de los que ya conocemos por vía de otra obra suya, *Capitán de cimarrones*?

C.L.: Hay particularidades. En *Capitán de cimarrones*, me interesó la lucha del hombre por su libertad; de hecho, la novela es un canto a la libertad, en cualquier época y en cualquier circunstancia. Quise allí exaltar la elección individual del hombre. *Muelle de caballerías* se aproxima más a la novela histórica, aunque es una metáfora de la nación cubana. Hay un rescate de lo histórico, volviendo a lo del "nonatismo". Cuba no nace de la revolución, tiene un pasado que no puede ser abolido y que quise revelar a través de una ciudad, La Habana. La historia de Cuba estaba allí, había toda una herencia que no podía ni condenar ni ignorar. Había que rescatar lo que la revolución había querido aplastar e ignorar. Privar a un pueblo de su pasado es privarlo de la riqueza que pueda tener. Si uno reduce todo a la lucha de clases, el pasado de un país es condenable y entonces hay que denigrarlo. La historia no es sólo lucha de clases. Yo miro la historia de Cuba con gran entusiasmo: sé sus flaquezas, pero también su grandeza, su alegría. Pienso en Martí, en Cirilo Villaverde y, pese a sus diferencias, me siento orgulloso de ser heredero de ambos. Todos ellos contribuyeron a crear mi país. Creo que hay que ser más ecuánime, más generoso con las figuras que nos han dado el ser histórico.

L.M.: Ya en conexión con *Calembour* y las pp. 163-172 en las que se censura el film llevado a cabo por uno de los personajes (por exponer lacras sociales producidas por el capitalismo precastrista), el tipo de arte que el

funcionario gubernamental propugna parece acercarse — aparentemente — al que se practicó allá por los años 20, 30 hasta los 40 en Hispanoamérica. Sin desmerecer en absoluto las novelas del período, lo que el funcionario propone sugiere, de alguna manera, una “vuelta” a la línea literaria del panfleto en sus formas más monolíticas. Todo esto es muy curioso y Ud. lo pone muy bien porque aquí la revolución emprende un retroceso en lo artístico.

C.L.: Con matices esto es así; porque si por encima de yerros, llamémosles formales, de desmesuras descriptivistas, de quizá pomposidad verbal, los escritores de la tierra, los nativistas pretendían una anagnórisis de América y buscaban calar en sus conflictos sociales y étnicos, el funcionario de mi novela, que es portavoz de todos los Zhdanov y compañía que en el comunismo han sido, no pretende sino que los artistas apliquen las fórmulas del realismo socialista, fórmulas hartó fracasadas... No es cierto que el funcionario propugne una literatura de denuncia, sino, por el contrario, de asentimiento. Busca que el artista critique el pasado para consolidar el presente. Pero no toleraría de ningún modo que esa misma óptica crítica se aplicara a la actualidad. Por eso más que un retroceso hacia fórmulas artísticas del pasado, lo que intenta la burocracia cultural es imponer un dogmatismo de nuevo cuño que conviene al régimen entronizado y a los que detentan al poder.

L.M.: O sea, sólo ingenuamente puede pensarse que la denuncia, el compromiso, son negativos *per se*. Al mismo tiempo, sólo ingenuamente puede interpretarse como malc *per se* aquello que no es necesariamente denuncia.

C.L.: Yo no creo que el compromiso sea negativo. El problema es que la palabra está teñida de implicaciones peyorativas y por eso se tiende a rechazarla. “Compromiso” equivale a una cierta estrechez de miras, a limitarse, a ver las cosas desde un solo aspecto, por lo común el social. Además, se ha identificado la actitud comprometida del escritor con una posición de izquierdas. Se es un escritor comprometido cuando se critica lo que los marxistas denominan la democracia burguesa, el capitalismo. Pero jamás he visto aplicar este término a los disidentes soviéticos o del orbe comunista en general. Y, para mí, el más comprometido de los escritores actuales, en todo el mundo lo es Solzhenitsin, y viene siéndolo desde mucho antes de que este mundo comenzara a desmoronarse estrepitosamente. El no concibe otra literatura que no sea la que escarba hasta las entrañas en la sociedad rusa actual y en su historia más reciente. Mas esto es una postura individual que no hay por qué hacer concordar con una estética — o una ética — literaria. Se puede escribir como Solzhenitsin o bajo el amparo de la imaginación. Eso lo decide el escritor. En suma, para mí el compromiso es una actitud frente a determinadas circunstancias y frente a la verdad, o a la búsqueda de la verdad.

L.M.: Pero ahí está el problema. El caso de Borges, por ejemplo. En tanto autor “no comprometido”, ha sido acusado desde todos los ángulos. Le doy una frase, verbigracia, que los juegos de Borges dejan frfo/s a los lectores.

C.L.: Justamente la novela se llama *Calembour* porque yo defiendo el juego. La literatura es juego de razonamiento, de inteligencia. Lo lúdico es absolutamente vital para la creación y el juego ha desarrollado la literatura iberoamericana. ¿Qué es *Cien años de soledad* sino un juego soberano? Jugar es una forma de darle participación a la inteligencia en la imaginación; si no, se es torpe, pesado.

L.M.: Y apertura, fundamentalmente. Creo que el título es un gran acierto.

C.L.: El juego de la inteligencia es lo que el sistema totalitario rechaza porque, como mencionaste, se combate todo lo ambiguo o equivoco. Y así se vuelven sociedades religiosas que rechazan todo lo lúdico, lo cual resulta en la petrificación, en la momificación.

L.M.: La última, antes de agradecerle su deferencia y su recreación de *Calembour*, ¿no es el narrador y/o el poeta, en tanto creador, el que detenta la palabra, *ergo*, una suerte de “poder” y de ahí el temor de todo sistema no democrático ante los intelectuales? Volvemos a Cervantes, ¿verdad? Pese a él y a los hacedores borgianos, parece evidente que la cuestión del lenguaje pasa por la del deseo — o mejor, a la inversa —, la voluntad de poder, lo cual refiero sin asumir tales reflexiones como propias. Es a Foucault, a Nietzsche, incluso a Deleuze, a quienes se las debo.

C.L.: Muy interesante tu observación. Y compleja. Porque si de una parte es verdad que la palabra es poder, y en consecuencia, o *ergo*, el que la maneja puede considerarse como “poderoso” (y pongo esta palabra entre comillas porque imaginar que un escritor es poderoso me produce risa), de otra la creación exige inocencia, humildad, duda, intuición, en fin, zonas todas confusas, indescifrables. El escritor está tan lejos del poder como nuestro planeta de la constelación de Casiopea. Tanto que casi puede decir: “Mi reino no es de este mundo”. Y sin embargo, lo es, de éste y no de ningún otro, y aquí está lo paradójico. Creo que, esencialmente, la función del arte, si es que tiene alguna, es la de crear belleza, poesía, y yo conjugo belleza con verdad. Mas, por otro lado, la acción del artista, del escritor, repercute concretamente sobre el medio en que vive y de ahí que sea un factor social a tener en cuenta inevitablemente. Por ello se le persigue o lisonjea, según convenga. Los regímenes totalitarios son los más dados a estas consideraciones extremas: “ingenieros de almas” (Stalin), “heréticos” (la Inquisición). El capitalismo o las

democracias, están menos obsesionadas con su presencia y lo lanzan a la arena del mercado. Pero, secreta, misteriosamente, quizás haya un candoroso deseo de poder en el intelectual. ¿Por qué no? Sería otra forma de su inocencia.

L.M.: ¿Y el caso de Sarmiento? Gran escritor; quizá creía fielmente en la verdad de sus palabras, pero fue también un hombre rapaz, además de héroe y presidente.

C.L.: No lo sé; debería releerlo nuevamente para contestarte con propiedad.

L.M.: Lo conversaremos muy pronto. Gracias nuevamente, César Leante.