

2021

## Crítica del Infierno: Entrevista a Julio Ortega

Claudia Posadas

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

---

### Citas recomendadas

Posadas, Claudia (April 2021) "Crítica del Infierno: Entrevista a Julio Ortega," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 93, Article 17.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss93/17>

This Diálogos Transatlánticos 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](mailto:dps@providence.edu).

## CRÍTICA DEL INFIERNO: ENTREVISTA A JULIO ORTEGA

Claudia Posadas

El escritor y crítico literario Julio Ortega (Casma, Perú, 1942) es uno de los pensadores fundamentales de la cultura y la literatura hispanoamericanas de este entre siglos gracias a su labor pionera de distinguir y estudiar las manifestaciones artísticas renovadoras de nuestra América y, en seguida, formular un planteamiento integral para entenderlas en su complejidad histórica, cultural y estética, con lo cual ha abierto nuevas puertas y visiones articuladas para reconocer la escritura americana contemporánea. Como afirma Juan Goytisolo: “En las antípodas de la crítica de regla y compás y sus anquilosadas concepciones teóricas de lo que es o no una novela, [Ortega] analizaba las obras que le interesaban en razón de su singularidad, de una singularidad que no se deja atrapar por red conceptual alguna”.<sup>1</sup>

Recientemente Julio Ortega ha publicado sus memorias, *La Comedia Literaria. Memoria Global de la Literatura Latinoamericana* (Editorial de la Universidad Católica del Perú y Cátedra Alfonso Reyes del TEC de Monterrey, 2019), un extraordinario y fundamental relato de la gran efervescencia de nuestras letras del siglo XX, desde las rupturas de los años 60 y el “Boom” de la novela hasta la actualidad heteróclita, de las que el autor ha sido testigo protagónico no sólo como crítico, sino como amigo de los grandes escritores de su tiempo como Julio Cortázar, Juan Goytisolo, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, José María Arguedas, José Lezama Lima, Nicanor Parra, Haroldo de Campos, Manuel Puig, Margo Glantz, Luis Rafael Sanchez, Rosario Ferré, Julián Ríos, Diamela Eltit, José Emilio Pacheco, entre muchos más. Y ha documentado encuentros propicios con María Zambrano, Borges y Vargas Llosa. Como miembro del Foro Iberoamericano ha compartido coloquios y tributos con Juan Luis Cebrián, Jesús de Polanco, Gustavo Cisneros, Adela Cortina,

Bea y José Esteve... Baile de máscaras, despliegue de variadas cartas de navegación, estas memorias representan el escenario indagatorio de nuestra cultura humanística. Como ha declarado el autor, se trata del “espectáculo de lo vivo. Ese saber afectivo que el lenguaje construye para proteger el tiempo que nos ha tocado”.

Genealogía de una escritura continental y de una trayectoria que levanta el paisaje transatlántico de nuestras letras, no exenta del humor y la ironía que caracterizan al autor, este libro va de la memoria personal y las amistades anecdóticas, de la reflexión política y la crítica literaria, de esa poética del hacer que nos hace, entre confesiones y revelaciones, al recuento de correspondencias y diálogos del crítico que valora y establece, entre micro teorías literarias construidas a partir del diálogo y el placer de la lectura. Así, estamos ante un pensamiento forjado en los caminos recorridos, condición de todo arte de impronta cervantina. Como afirma Ortega, “alguien ha dicho que una teoría tiene la forma de una biografía. Y, en efecto, la reflexión hace necesaria a la propia experiencia”.<sup>2</sup>

Respecto de su aporte teórico, Ortega ha dicho: “Por lo demás, como crítico, con suerte, uno tiene una o dos ideas a las que dedicará parte formal de su trabajo. La primera que se me impuso es la teoría del discurso de la abundancia, una hipótesis sobre la representación del Nuevo Mundo, sobre la mezcla como formación cultural específica de la escritura latinoamericana; y, después, la tesis de la geo-textualidad trasatlántica, que es complementaria de aquella otra, y remite al sujeto americano y sus prácticas de reapropiación, que lo constituyen como tal, como agente del intercambio simbólico y la praxis poscolonial”.<sup>3</sup>

Desde estos lineamientos, ha ampliado los puentes y reconocido las relaciones creativas entre América y Europa, es decir, las interacciones que debaten, forjan y alimentan el discurso literario. Desde esa ruta heterogénea, trama de saberes americanos y europeos, confrontando la violencia colonial y trabajando sobre la hibridez y la mezcla, ha establecido el entramado de lo Trasatlántico, en la creación y en la crítica. Afirma: “He visto a la literatura como un fenómeno internacional, transfronterizo, de diálogos abiertos. Este proyecto lo que hace es mostrar una conversación más allá de las barreras disciplinarias, (entre) hispanistas dedicados a España y latinoamericanistas dedicados solo a Latinoamérica. Nosotros hemos propuesto, un nuevo hispanismo internacional basado en estas contaminaciones mutuas, disciplinarias, teóricas, culturales y materiales”.<sup>4</sup>

En esa vía ha planteado el concepto de “futuridad”; es decir, el proyecto de análisis tanto del vigor novedoso de las obras canónicas como la memoria de tareas mutuas y contemporáneas. Crítico sin fronteras estéticas y de su tiempo, su modelo de reflexión parte del presente, rearticula el pasado y afirma el futuro. Como ha dicho Goytisolo: “Su inmensa curiosidad y extensos conocimientos le permiten transitar de *El siglo de las luces* y *Terra nostra* a lo que llama las ‘rutas de lo nuevo’”.<sup>5</sup>

Su crítica es un ejercicio de imaginación, erudición y agudeza, desde el prisma del presente. Lo ha definido bien el crítico chileno Rodrigo Cánovas: “Lector enciclopédico, transgrede límites geográficos, épocas y géneros y lo hace utilizando diversas modalidades de escritura: es sintético y recurrente, conversacional y académico, apodíctico y casual. Actor de nuestra América, anota y da nombre a cosas y actitudes (...) contemplando el espectáculo de un mundo que siempre puede volverse a imaginar. Ensayista de su tiempo, hace catastro de voces hispanoamericanas de distintos tiempos y proveniencias, estableciendo sus puntos de fuga”.<sup>6</sup>

Ortega cuenta con una obra literaria que incluye la narrativa, el teatro y la poesía de la memoria mutua. Es mejor conocida su novela sobre la matanza de campesinos en Perú, *Adiós Ayacucho* (2008), traducida al inglés, alemán, francés y portugués. Convertido por el grupo *Yuyashkani* en poderosa obra de teatro, ese relato es parte de la memoria peruana, así como de la justicia transicional, por su alegato contra la matanza política. *Puerta Sechín. Tres relatos contra la violencia* (2005) y *Diario imaginario* (1988), son microhistorias y reflexiones de su peregrinaje crítico.

Su relato “Las papas” es texto del examen de grado de los alumnos de la secundaria en EE. UU., y ha sido leído por miles de estudiantes. Cuento del exilio, “Las papas” ha sido traducido a varias lenguas modernas así como al farsi y el árabe. Su trabajo ha sido encomiado por Octavio Paz, José Lezama Lima, Julio Cortázar, Juan Goytisolo, Carlos Fuentes y Diamela Eltit, entre otros.

Para Julio Ortega, el infierno en las sociedades latinoamericanas es el mal gobierno, que desencadena la violencia, la deshumanización y el feminicidio. América Latina, nos dice, se ha vuelto ilegible, es decir, infernal.

Por ello mismo, la escritura americana “trabaja contra el infierno” porque nos propone trayectos para entenderlo y, acaso, desde la imaginación crítica, exorcizarlo. Su reflexión imaginativa, caminante y viva, ha buscado trazar, como ha dicho, “la genealogía de los grandes escritores nuestros que han tratado de remontar para nosotros el infierno.” El infierno, reitera, es el caos, que no tiene código de lectura. No sólo es el lugar de condena y penuria sino el lugar que no podemos remontar solos. Por eso, necesitamos varios modos de leerlo. Y también una literatura que lo descifre. Dante escribió la *Comedia* como un mapa del infierno, para exorcizarlo. La escribió en su lengua vernácula, y marchó al exilio. Julio Ortega, desde otro exilio, desde la lectura transatlántica, nos abre miras para remontar la violencia del mercado en un continente que ha despertado.

*Uno de los primeros libros que inicia su propuesta es La contemplación y la fiesta. Ensayos sobre la nueva novela latinoamericana* (1968). *Allí toma en cuenta una voluntad integradora, universal, y autocrítica, desde el diálogo con el lector. ¿Cómo considera esta primera carta de navegación?*

Cuando un escritor decide terciar en el campo de la crítica literaria y el ensayo, se sitúa entre discursos y, al mismo tiempo, frente a las autoridades de la política y la academia. Habría que hacer una genealogía de los discursos críticos que ejercían autoridad y legitimidad a fines de los años 60. Por un lado, nosotros nos formamos en la tradición filológica, cuya base es la historia de la lengua, el análisis gramatical y el escenario discursivo donde el texto acontece. Por otro, nos sentíamos atraídos por las rupturas de la tradición, que incluyen la crítica estructuralista, la crítica textual y el estudio de la poética. Esta fase que empieza con Auerbach y sigue con Jakobson, culmina en Derrida. De modo que esa tradición técnicamente textual y estéticamente poética, nos hacía ver la obra como una máquina de resignificación, cuyas estrategias, lenguajes, cortes y montajes, presuponen un lector formado en la crítica del lenguaje, no sólo en el placer del texto, también en el conocimiento político que el texto literario proponía, como un sistema de conocer, valorar y articular. Yo sentía una filiación seria con las vanguardias de entonces, con la idea de que estábamos en el “fin de la era gramatical,” al comienzo de una nueva “épica del ego”, de una poética rupturista y fecunda.

“La nueva novela”, “el nuevo lector”, “la composición por campo,” postulaban un recomienzo del relato latinoamericano, llamado del “boom”, desde una poética textualista, narrativa y coloquial, próxima a las vanguardias y a la crítica social y política. De modo que mi primer libro, *La contemplación y la fiesta*, que se publicó en Lima, se convirtió en otro libro aumentado en autores y páginas, que salió al año siguiente en Monte Ávila, Caracas. Sintonizaba, por ello, con una nueva escritura, pero también con una nueva lectura. No sólo la crítica se había vuelto “textualista,” sino que el mismo lector se había hecho “recreador.”

*Usted ha hablado de tres paradigmas (dominación, resistencia, negociación) para delinear al “sujeto trasatlántico” con el fin de identificar una discursividad. Asimismo, toma en cuenta como parámetro, representaciones culturales que van desde el arte popular, la cultura y las artes, donde dicha discursividad es explorada. Tomando en cuenta que, debido a la globalización, las nuevas comunicaciones, las migraciones, etc., estos modelos podrían hibridarse ya que hoy no se habla de una sola América Latina, ¿se podría delimitar un nuevo paradigma, su discurso y posibles representaciones? ¿Cómo responde su concepción y práctica del concepto de literatura trasatlántica?*

En efecto, esas categorías corresponden a las funciones del texto literario en su contexto social y cultural. Corresponden también con los finales de la fiesta formalista, que dialoga en los años 60 con el discurso utopista y una sociedad capaz de liberarse de las ideologías del consumo y el mercado. Con la influencia de la antropología y la etnología (desde Juan Rulfo y José María Arguedas), y una época de represiones políticas del progresismo latinoamericano, incluso con las dictaduras

y la matanza de jóvenes utopistas, en los años 70-80, nos encontramos con un estado militarizado, retrógado y corrupto, y la crítica deja de ser poética o formalista y se hace cultural y social. Los estudios culturales trabajan sobre la materialidad cultural, las ideologías dominantes, el consumismo, y son así, una crítica de los poderes del mercado. Los estudios etnológicos, lingüísticos y de las mentalidades hacen la crítica de la dominación no solo social y económica, también corrupta y amoral. Y se revalora, por lo mismo, la diferencia comunitaria de nuestra cultura de todas las mezclas, capaz de refutar el tejido dialógico. Si en los 60 nos liberan los libros que celebraban la libertad formal, en los 70s nos importó estudiar las estructuras mentales, los espacios de dominación, y hacer la crítica ideológica de las mitologías del consumo. Sobre los procesos de renovación, rebeldía y protesta, escribí un libro acerca de la genealogía de Lima, su representación entre varios discursos; y otro sobre la obra de Arguedas, en contra del sistema de dominación impuesto. Y, en fin, a comienzos de los 80, trabajé el método crítico del ensamblaje transatlántico, que concibe la obra como una trama que refuta los discursos de dominación neoliberal. Exploré el proceso por el cual las culturas aborígenes apropian, hacen suyo, los márgenes de saber simbólico colectivo. No se trata de un simple mestizaje sino de un reordenamiento de la cultura europea dentro del sistema cultural indígena. Esto es, de un sistema de reapropiaciones. Los estudios culturales habían caído en un dualismo simple: Occidente o el Mundo Indígena, José María Arguedas o Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo o Carlos Fuentes... Esa dialéctica simple me pareció que no daba cuenta de la trama más sutil de la escritura y el arte peruano o mexicano, que están hechos en la mezcla y la hibridez, en la hibridez del español y las lenguas nativas, en el ordenamiento del panteón indígena y el museo europeo. Hoy hemos pasado, así, a una crítica cultural más próxima al fino y complejo tejido de lo indígena y cultural, de lo mestizo y nacional. La lectura transatlántica está en Borges, Lezama Lima, Rulfo, Paz, Arguedas, Margo Glantz, Diamela Eltit y tantos otros que escriben como si el mundo se hubiera vuelto, en la página, más nuestro. Arguedas evidencia esos espacios inclusivos, superpuestos, del quechua aglutinante capaz de subvertir la economía excluyente del español. Por ello, los narradores definen su espacio en las regiones. García Márquez no se remite a la nación sino a la región, su dimensión carnavalesca es el espectáculo de la violencia. Rulfo había ya contado la muerte del lado de la vida. Alejandro Rossi forjó las regiones lacustres de un continente dialógico. Y en su *Cinco esquinas* Mario traza la metáfora infernal de las comunicaciones, corrompidas por la miseria política.

*Ha señalado, como característica de la "nueva novela latinoamericana", una "poética del cambio", una "práctica crítica", lo que implica la deconstrucción del lenguaje y del discurso, una relación diferente con el lector y otra percepción de*

*la realidad. Al respecto, ha identificado cinco libros (de Borges, Rulfo, Lezama, Arguedas, Cortázar, García Márquez). ¿Qué obras, a manera de modelos contemporáneos, podría señalar?*

Hoy, felizmente, no tenemos modelos excluyentes de pensamiento crítico. Los jóvenes asumen cualquier repertorio técnico o teórico que les venga mejor, y en ese sentido son más creativos y menos geométricos que nosotros. Ahora lo que prevalece es una creatividad fervorosa que busca dar cuenta de los espacios de socialización en una ciudad ya sin límites, pero sin nación. Como ocurre en las novelas de Diamela Eltit, Matilde Sánchez, Carlotto Franz, Arturo Fontaine, Rosa Beltrán, Yuri Herrera, Fernando Ampuero, Alonso Cueto, Santiago Roncagliolo, Niño de Guzmán, Karina Pacheco... Por eso, hoy no hay tendencias dominantes, los textos son más operativos, confrontacionales, de fiereza testimonial. Son, se diría, asaltos para tomar la lectura. También, suelen ser más libres y hasta lúdicos. Y empiezan cuestionando la misma importancia del texto, del lado del lector.

*Usted mantiene la visión trasatlántica a manera de comunidad americana-universal, más allá de una idea nacional. ¿Qué implica esta concepción?*

La literatura nacional me ha resultado más bien una obligación. Quizá por optimismo generacional, ya que soy producto de los años 60, siempre he creído en una comunidad imaginaria continental. Y el peso de las tradiciones nacionales los he sentido como un gravamen. Claro, no es sino un marco de lectura genealógica, que traza articulaciones posibles, más allá de la historia misma, en un modelo de leer transfronterizo e intra-nacional. Por otro lado, los peruanos somos los menos nacionalistas de América Latina. Tenemos una distancia irónica ante los temas de lo nacional, y no sólo porque somos multinacionales, sino porque apenas somos una nación. Hoy se cree que el desarrollo es una consecuencia del nacionalismo, y no al revés. Por eso es que, en México, que sí es una nación, no se pudo simplemente eliminar a los zapatistas, con lo cual la violencia esconde al poder y pueden desaparecer sin huella maestros y estudiantes. En el Perú se pudo matar a los rebeldes en la embajada de Japón, para complacencia de la clientela fujimorista.

Imaginarse latinoamericano es un ejercicio crítico, pero también es una forma laboriosa de esperanza.

*Lo trasatlántico implicaría una textualidad integradora, en reconstrucción, abierta al lector, contraria a esa tradición genealógica de la crítica que ha señalado. ¿Cuál es el balance de este proceso de apertura?*

Digamos que un modelo inculcado de leer críticamente es el "genealógico", que traza la familia textual de una obra, su linaje y su

historia. Es por eso normativo y canónico, y confirma la tradición y las reglas. La lectura académica se basa en esa dinámica robusta. Pero hay otro modelo de lectura, que me interesa más, y es el procesal, que concibe a la obra como un precipitado de signos y sentidos, un trayecto en marcha, que cambia según el lector, y que revela la reconstrucción permanente del diálogo. Esta forma de leer busca las señales del cambio, las rutas de lo nuevo, las marcas de innovación, y se despliega como una aventura sin desenlace. Nos aguarda el desafío de refutar el mito del mercado donde la libra de carne impone el desvalor de la mujer. En varios momentos privilegiados, la literatura latinoamericana ha debido su aliento y creatividad a esa fuerza anti canónica y crítica de la lectura, la mayor humanidad.

*Una de sus premisas es el concepto "arte de innovar", evidentemente imbricado con su visión de "futuridad", bajo el cual ha analizado la obra de autores de determinada estirpe latinoamericana, acaso aquella perteneciente a "herederos" de escritores fundacionales, con lo que ha forjado un canon del S XX. ¿Cuál es la visión retrospectiva de este canon?*

He hablado ya del proceso crítico que cuestiona los métodos de representación y propone uno más híbrido y complejo, el objeto transatlántico; o sea, el texto que proviene de nuestras raíces que, de pronto, vemos que incluye raíces de la otra orilla, de Europa. Esta lectura transatlántica estudia las formaciones textuales de la obra literaria (de cualquier época) como una forma en construcción, que apropia y transforma, mezcla y pule temas y visiones que terminan formalizando un conjunto de objetos literarios actuales y futuros. En verdad, ya no hay un canon. Hay nuevos objetos, ensayos de formas, tramas híbridas, textos hechos de otros textos; o sea, la búsqueda de una forma en movimiento que se adapta a cualquier lectura, porque tiene algo que decir a cada lector. La nueva escritura es un texto polivalente, libre del mercado y su política siniestra, que busca un orden de diálogo crítico y actual, capaz de forjar un repertorio cultural propio y resistente.

*En cuanto a su concepto de "futuridad", ¿qué ocurre con lo clásico, lo delimitado por el canon? ¿Implicaría una relectura?*

Lo nuevo es una actualización que la lectura inventiva es capaz de hacer sobre todo en los textos clásicos. De otro modo, la tradición sería un museo, una representación del pasado, o sea un cementerio. Pero lo nuevo en Cervantes o en Góngora, en Darío o en Martí, es la operatividad que podemos descubrir siempre en ellos. Por eso, se trata de una lectura radical, que se rehúsa al Museo o al Archivo como espacios de la tradición viva, y que amplía el presente, más habitable y compartible. El Archivo, siempre, está por hacerse.

*Por ejemplo, en el campo de la poesía hispanoamericana, hizo una revisión de ésta desde sus orígenes y tradición. ¿Cómo es la interacción entre memoria y actualidad?*

Me interesan, como lector, las interacciones que puedan revelarse entre la memoria (los bienes culturales de la tradición) y la actualidad (las herramientas críticas para hacer un presente mejor). La memoria no es nunca un panteón, sino que sus órdenes están dictados por la necesidad de resistir, rehacer, compartir la actualidad. Por ello, el mejor pasado es el que amplía nuestro presente. Llamo futuridad, por eso, al porvenir legible, a esos márgenes donde la información no es sólo pesimista y catastrofista, sino opción y elección nuestras. Entonces, mis estudios al respecto tienen este propósito: convocar una memoria poética pertinente y proponer una actualidad memorable.

*Un ejemplo práctico sería Cien grandes poemas de España y América, que va del siglo XIII hasta el siglo XX. En la introducción dice: “el gran poema sería aquél que actualiza el pasado y elabora el porvenir de la lectura”. En su selección, ¿hubo un cierto sentido de “futuridad” de modo que sea identificable la evolución de la poesía hispanoamericana?*

Es una propuesta de lectura. Otro lector propondrá una conversación distinta. Lo primero que hice fue revisar las antologías clásicas para ver cuál era el consenso crítico. Hay, en efecto, un canon establecido por las antologías, que reiteran un gusto consagrado. No sería sensato negar esa tradición. Pero es preciso ponerla a prueba. De este modo la tradición fue revisada desde la perspectiva de su actualidad, de la capacidad apelativa de sus poemas mayores. Luego, me importó más el arrebató de la voz, cierta vehemencia en el lenguaje que busca exceder el horizonte de lo dado y las mismas posibilidades del coloquio. Finalmente, en principio todo poema es una postulación al futuro de la lectura, que señala espacios, márgenes, umbrales por donde pasar al otro lado de las palabras, al del diálogo haciéndose y por hacerse. Unos autores son más dialógicos que otros, pero todo gran poema es una intensa conversación. Creo que el lector de hoy, luego de una larga etapa de poesía conversacional, comunicativa o coloquial, se mueve hacia esa exigencia, como si entre los lenguajes del día le hiciera falta esas voces del alba, esas salvas y salutaciones. Me interesa esa poesía que hace decir al lenguaje más de lo que dice.

*En ese orden, dentro de esta perspectiva de “futuridad”, se observa que se señalan y estudian literaturas que, por el hecho de ser realizadas por autores contemporáneos, o por acudir a plataformas y lenguajes “alternativos”, per sé ya se les considera “renovadoras”, aunque tal vez no implicarían ese umbral que ha señalado. ¿Cómo equilibrar la visión de “futuridad” como premisa crítica con el presente?*

Lo que ocurre hoy es que la función del nuevo escritor pasa por equivocarse. Un escritor joven que no se arriesga y fracasa será un escritor viejo, de los años 60. Los de hoy producen textos precarios, que se leen no para encontrar una verdad nueva sino una nueva pregunta sobre el lenguaje en este mundo. Los mejores responden que miente, que hay que rehacerlo. Los jóvenes normalistas asesinados en México no están en algún cementerio clandestino, están en el lenguaje. Despiertan y esperan.

*Acaso habría menos crítica a nivel de una familia estética hispanoamericana de gran fuerza, como la que usted y varios especialistas han realizado, a cambio de una reflexión más inmediata. ¿Existe la crítica tal como usted la ha ejercido, o es que ésta ya tiene otras visiones?*

No creo que lo de ayer fue mejor que lo de hoy, y estoy seguro que lo de mañana será mejor todavía. Cada época construye su lector, y el crítico es alguien que propone rutas de lectura articulada. La crítica, digamos, contribuye a construir albergue al lector peregrino.

*Usted ha llevado a cabo otras formas de la crítica, por ejemplo, el diálogo, en un libro de entrevistas con escritores, Taller de la escritura (2001). ¿Esta es su visión de la literatura hispanoamericana del siglo XX de tal modo que haya buscado el diálogo, el testimonio? ¿Por qué esta forma de estudiar a los autores?*

Más que un mapa, *Taller de la escritura* es una suma de diálogos. No me he propuesto entrevistar sólo a autores importantes o decisivos, y hay incluso varios escritores amigos con quienes no llegué a conversar. Pude haber entrevistado, por ejemplo, a Cortázar o Lezama Lima, a quienes siento muy cerca, pero no se dio la ocasión. De modo que el libro es un testimonio, en efecto, de encuentros propicios y casuales, y me interesó documentar extensamente esa coincidencia. Por otro lado, el sentido instrumental está a la vista. No sólo me importó conocer el mundo de un autor sino la operatividad de su escritura. De allí nace la idea de un taller. Este libro debería ser contagioso: debería contaminar al lector con el proceso de la escritura. Esa intimidad del taller compartido, creo yo, es fundamental para que el lector lo sea plenamente.

*El matiz anecdótico, memorioso, está presente en estas conversaciones. ¿Qué aporta a la indagación sobre el taller literario?*

La pregunta apunta a otro aspecto central del diálogo: la biografía literaria. En verdad, la entrevista es un género novelesco. Al reunir este tomo, me pareció que también proponía la biografía literaria de mi época. Me gustaría creer que esta suma de conversaciones noveliza, desde la vida escrita o imaginada, nuestra lectura, tan novelesca como cualquier aventura de conocer en el diálogo, en la palabra mutua.

*Se podrían estudiar sus novelas Puerta Sechín y Adiós, Ayacucho, a partir de sus parámetros. Por ejemplo, ambas se insertarían dentro del paradigma de la resistencia y la negociación, aunque en un tono mayor y complejo, porque entre ambas, respectivamente, se recupera la memoria ancestral y de infancia, y se desarrolla la violencia, el absurdo y la parodia frente a una realidad latinoamericana contradictoria. ¿Cómo considera, en retrospectiva, estas novelas?*

Son dos libros distintos. El primero, *Puerta Sechín*, es una exploración (un viaje cultural) de las piedras de la cultura Chavín, una de las más misteriosas, religiosas y sabias, que lograron sobrevivir como comuneros, en pueblos de la altura. La religiosidad que se ve en su arte es, diríamos hoy, barroquizante. Pleno de signos, como las estelas mexicanas, y son puertas del sol, propio de una cultura solar, que cultivó tierras entre el mar y la montaña. El segundo libro es más político, es una novela sobre un campesino asesinado que se levanta y camina en pos de sus huesos, recorre los andes y llega a Lima, a pedirle al presidente de la república que le devuelva sus huesos para darse sepultura en paz. Es una novela sarcástica, que se hizo famosa porque el grupo *Yuyachkani*, la convirtió en una obra de teatro en la que un muerto está vivo y, entre el realismo mágico y el horror gótico, se traza un peregrinaje crítico de un país represor, violento y sin justicia. También es un tributo a *Pedro Páramo*. Y a mi encuentro con Rulfo en Puerto Rico.

*Llama la atención su Diario imaginado, del cual una parte se ha publicado. ¿Es el cuaderno secreto del crítico?*

En verdad, tengo varios diarios imaginarios, que son la prosa del camino. Un día de estos me armaré de coraje para meterlos en la computadora y procesarlos con alegría.

*En cuanto a México, a nivel histórico y de la gran tradición crítica que usted representa, ¿qué temas de importancia universal podrían ser pertinentes estudiar?*

Las cartas inéditas entre Carlos Fuentes y Octavio Paz. Para editar dichas cartas, sólo necesitamos autorización formal y una fotocopia de estas. Tengo ya las cartas de Fuentes a Paz, gracias a Silvia Lemus. Naturalmente, nuestra edición, que es meramente académica, no será la única. Cualquier académico solvente o institución no politizada podrá proponer su propia edición del diálogo de dos grandes escritores, diálogo que es una metáfora de la vida mexicana misma. Ambos pertenecen a todos los hombres y mujeres civilizados por la lectura.

*¿Qué opina ante esta efervescencia social que ha despertado en América Latina y que pone en perspectiva y sobre todo en vigencia, los grandes parámetros sociopolítico-culturales que usted ha delimitado como propuesta crítica? ¿De qué manera seguirán definiendo nuestra literatura y crítica trasatlántica?*

El fin del mundo ha empezado en América Latina. No me refiero al Apocalipsis, ni siquiera a la desigualdad que nos hace cada vez más desiguales al mundo desarrollado. Me refiero a la pobreza, la violencia, el racismo, el feminicidio y el desvalor de lo nuestro. Whitman vio a las muchedumbres de América marchar al futuro, nosotros vemos a las poblaciones de América Latina marchar hacia una frontera electrónica, el Norte, donde despertarán en la pesadilla americana. Nos han hecho creer que el Mercado nos hará libres, pero nos pagan una “libra de carne”, a bajo precio. Si los chinos que se llevan el cobre chileno en sus barcos al menos pagaran por lavarlo, me dijo una vez Ricardo Lagos, nos dejarían alguna plusvalía. Hemos perdido presencia, valor, coraje en este neoliberalismo que desnuda nuestra precariedad. La lectura transatlántica seguirá documentando la diferencia y la pertenencia de la cultura a nuestra visión, crítica y escéptica, de los poderes en uso y abuso. Es una crítica del infierno.

#### NOTAS

- 1 Sáenz, Inés, Rodríguez, Dora Esthela, coordinadoras. *Idas y retornos de una aventura literaria. Homenaje a Julio Ortega*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Cátedra Alfonso Reyes, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, p.p. 13-14.
- 2 *Op. cit.*, p. 145.
- 3 *Op. cit.*, p. 147.
- 4 *Op. cit.*, p. 165.
- 5 *Op. cit.*, p. 16.
- 6 Ortega, Julio, *La imaginación crítica. Prácticas de innovación en la narrativa contemporánea*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2010, p. 12.