



Fonda
89

Entrevista a Andrés Hoyos

MARIO JURSIK DURÁN

Trabajo fotográfico: Mateo Pérez Correa

MARIO: Tengo la impresión de que usted fue un escritor un poco tardío y que en eso influyó que haya estudiado filosofía y matemáticas.

ANDRÉS: Bueno, tardío no; yo empecé escribiendo poesía cuando todavía estaba en la universidad, y puede decirse que entre eso y una correspondencia copiosa, yo escribí desde siempre; pero mi llegada a ser escritor profesional sí fue tortuosa, por decir lo menos, porque he sido tentado por otro tipo de actividades, negocios, proyectos editoriales, periodismo de oposición, la fundación de una librería de viejo, de modo que sólo vine a descubrir mi identidad como escritor o la necesidad que tenía de serlo pasados los 25 años.

MARIO: ¿Por qué se inclinó por carreras como filosofía y letras y matemáticas, que metodológicamente por lo menos, son opuestas a la literatura?

ANDRÉS: Yo no estudié realmente filosofía; siempre enfatiqué el estudio de letras, pues aunque la teorización sobre las cosas del mundo, por así decirlo, es algo para lo cual creo que tengo cierta disposición, la verdad es que la filosofía no me seduce mucho. Y en cuanto a las matemáticas, las estudié básicamente porque tenía para ellas una habilidad natural que me fue involucrando por inercia en ese mundo. Yo pienso que no existe una gran oposición entre las grandes disciplinas del mundo, que hay entre ellas ciertas correspondencias; por ejemplo, yo relacionaría las matemáticas, en particular el hecho del teorema, con la sabiduría que se requiere para escribir cuentos; o sea que la escritura de cuentos se puede abordar de una manera muy dispersa, pero, cuando el cuento realmente funciona, uno siente que algo encaja muy a la manera espacial en que encaja el teorema matemático, ¿no? De ahí, de las matemáticas, viene quizá la predilección que tengo por pensar muy bien los espacios narrativos en los que me meto; claro, el corpus mismo de los conocimientos matemáticos hace mucho lo olvidé, pero la forma subsiste un poco.

MARIO: Acaba de mencionar la palabra *correspondencia*. ¿Le interesa como género?

ANDRÉS: Bueno, *correspondencia* es una palabra dual. Aunque el género epistolar también me interesa, yo hablo de correspondencia en el sentido que le da a la palabra el soneto de Baudelaire. En ese contexto, las correspondencias son esas resonancias, esas armonías oscuras y profundas que se dan entre actividades muy diversas; de ahí que a la hora de definirme yo diga que no soy un escritor modernista, y entiendo la palabra como se entiende en el amplio mundo y no solamente en cuanto se refiere al movimiento poético que inició Rubén Darío. El modernista vivía obsesionado con su propio *métier* y relegaba a remotos segundos lugares las demás cosas. A mí, en cambio, me interesa mucho el cine, me interesa mucho la música, el arte plástico, ante todo como una manera de regresar a la literatura, no por el camino a veces trillado de la propia literatura, sino por el camino de las correspondencias, pues, como lo sugiere el famoso soneto, “los perfumes, los colores y los sonidos se corresponden...”

Página anterior:

Andrés Hoyos, dibujo por Juan Antonio Roda, 1989.



Con María Fornaguera y Juan Antonio Roda.

MARIO: Dentro de esas correspondencias y un poco teniendo en cuenta los años en que usted se formó, ¿entraría la política?

ANDRÉS: Sí, desde luego. Yo tengo una formación política muy diversa y muy larga; soy de familia liberal pero empecé explorando por los lados de la izquierda, viví aquella época un tanto utópica e irracional de los años setenta, y desde entonces me quedó un gran interés por la política, que procuro sea un ingrediente de mi escritura, así como lo es la historia. Claro, cada ingrediente hay que utilizarlo con una actitud problemática, no basándose en las viejas fórmulas fundamentalistas que se usaban en otra época. Con todo, a veces la política puede llegar a ser una dimensión esencial de un personaje, en la medida en que el poder tiene o no que ver con lo que a él le pasa.

MARIO: ¿Habría influido eso en que la primera obra que usted publicó, *Por el sendero de los ángeles caídos*, sea una novela sobre el nueve de abril?

ANDRÉS: Sí, es una novela en la cual se ve y se siente una situación muy parecida a la del nueve de abril colombiano, aunque nunca se menciona el país, Colombia, ni se mencionan muchos de los personajes protagónicos del *bogotazo*. La verdad es que a mí me fascinó siempre esa situación del nueve de abril, pero no tanto por las implicaciones políticas en sí, sino porque más que un momento político fue un momento visceral del país, un momento en que se sublevó el oscuro fondo, en que se volvieron patas arriba una cantidad de valores, de aspectos de la convivencia ciudadana. Incluso, a ese libro, en el futuro, pienso rebautizarlo *Teología de un crimen*, porque muestra o querría mostrar el lado sublime, metafísico, la cara oscura de algo tan absolutamente tangible como fue el crimen mismo, así como el nacimiento de una conciencia brutal y de un imperio de violencia casi teocrática que todavía nos golpea a cada nada en la cara.

MARIO: Usted se adelantó a la pregunta que le iba a hacer. Un poco teniendo en cuenta ese título opcional y el título que tiene en este momento la novela, que es *Por el sendero de los ángeles caídos*, me da la impresión de que esa novela intenta ser un especie de desenfadada explicación teológica de los acontecimientos del nueve de abril. Algo parecido se nota también en la siguiente novela, es decir, que hay referencias muy claras y también irónicas a diversos aspectos no sólo de la religión sino de la teología en general.

ANDRÉS: Es que existe una relación muy compleja y muy sorprendente entre la teología y la literatura. No es algo que me haya inventado yo: en el *Ulises* de Joyce está implícita. Entre otras cosas, hay que entender que, aunque la teología es una disciplina muy vieja y ligada a la fe religiosa, precisamente habla de la creación, de sacar de la nada una serie de entes que en ese caso para la teología son los propios seres humanos, mientras que para la literatura son los personajes de la imaginación. Y para volver a lo de las correspondencias, la teología habla de relaciones muy complejas entre el creador, lo intermedio y lo creado, de una manera que a mí me ha parecido siempre fascinante. Tomemos una discusión como la que yo meto en la primera novela, la de la llamada presencia real. Según la teología ortodoxa, el católico tiene que creer que en la hostia está el cuerpo de la divinidad en *presencia real* y que se ha llegado allí por un proceso misterioso que se denomina la transubstanciación, en tanto que lo falso es la apariencia. Y bueno, cuando uno lee un libro, ¿la presencia de los personajes y del narrador es real o no es real? Es apenas un ejemplo de por qué cada vez que pueda querré saber cómo se ve por el ojo teológico mi creación literaria; por lo menos para mí es una óptica muy reveladora.

MARIO: ¿Y cuáles serían las diferencias entre el ejercicio literario y la teología?

ANDRÉS: Las evidentes: que la teología presume que lo que dice es verdad, verdad concreta, que la presencia real significa que el cuerpo de Cristo está en la hostia y que no se trata ni de un invento, ni de un truco de la imaginación, ¿no? La literatura parte de lo contrario; su objeto es inventar y hacer creíbles cosas que no existen pero que por su virtud son recreadas a cada lectura: Ana Karenina nunca existió y sin embargo se me antoja una mujer tremenda. Yo diría que, inconscientemente, todas las religiones tuvieron que plantearse algo semejante a la invención literaria, sólo que mil años antes que la literatura, pues les resultaba indispensable hacer verosímiles los mitos en que se basaban. La primera gran novela de la cultura occidental, al menos en la forma, posiblemente sean los cuatro Evangelios, entendidos como la historia muy bien contada y embelesante, en cuatro enigmáticas versiones, de una persona de cuya existencia real no hay certidumbre histórica. Los historiadores de la época, diga usted Flavio Josefo, no mencionan a ningún señor Jesucristo. Lo que vino después, en el proceso de hacer verosímil y creíble la vida y la pasión de Cristo, incluidas las fantásticas necesidades hermenéuticas y las increíbles vidas de los santos, fue, además, una extraordinaria proeza verbal, y eso que se dio 1.400 años antes de la primera gran novela moderna, que es el *Quijote*.

MARIO: Retomando una pregunta anterior, ¿cuáles serían las aproximaciones y las diferencias entre política y teología?

ANDRÉS: Bueno, la política es el “arte” de ejercer el poder y de lograr una serie de cosas clarísimamente materiales en un contexto estatal determinado. La teología es algo muy distinto, porque la teología, por lo menos en principio, siempre trató de hacerse creíble antes de recurrir a cualquier intervención del poder, convenciendo al creyente allá en el fondo del inconsciente donde reside la dichosa fe y el miedo a la muerte. Claro, los sacerdotes pronto entendieron que eso no bastaba y que había que meterle política concreta al asunto, y entonces las religiones todas se volvieron militantes, belicosas, y se olvidaron de aquel pasaje que dice que “mi reino no es de este mundo”. Hoy se puede decir que la política es la instancia mundana, el brazo secular de algo que pudo haber empezado por ser muy espiritual.

MARIO: Hasta el momento usted ha mencionado casi obsesivamente dos tipos de palabras: la primera es *incidencia* sobre la vida real, un poco lo que usted llama política concreta, y la otra es *verosimilitud*; ambas me hacen de inmediato pensar en la historia, y curiosamente en sus dos novelas la historia tiene una importancia fundamental, digamos que es casi el esqueleto de la narración.



Juan Antonio Roda, su esposa y Andrés Hoyos.

ANDRÉS: Yo diría que es una dimensión adicional, no el esqueleto. Para mí la historia empezó por ser una gran tentación; me gusta el proceso de leer sobre el pasado y encontrar cosas de una manera que se asemeja bastante al ejercicio primario de creación literaria, en el cual uno usa situaciones intemporales que imagina creíbles. La tentación se duplica si se tiene en cuenta que en América Latina tenemos una historia enrevesada y manipulada, además de bastante reciente y que, justamente por lo breve, no nos pesa, no nos abruma, sino que la echamos de menos, ¿no? Además, el lector contemporáneo tiene un problema con la historia, y es que le queda muy difícil vivenciarla de veras, porque por lo general está inmerso en su actualidad de una manera muy opresiva, como para poder sentir que el pasado estuvo vivo como lo está el presente. Claro, lo primero que hace la literatura es *poner de presente* situaciones y personajes, y sumémosle a eso que la literatura narrativa en América Latina llegó tarde, que no tenemos novelas importantes escritas en la época de la Independencia, de la Conquista o de la Colonia, y entonces se entenderá que la tentación de regresar y reorganizar todo aquello, de darle un vuelco a los figurones y a las fechas patrias, es muy, pero muy grande.

MARIO: ¿Qué le interesa cuando escribe esas novelas, esos cuentos: hacer una historia subversiva o problematizar más bien la construcción de cualquier discurso histórico?

ANDRÉS: Yo no creo que la historia pueda ser subversiva de una manera inmediata, ni me interesa *per se* eso de corregir entuertos históricos. A mí lo que me interesa es el presente, o mejor aún, lo que el pasado dice sobre el presente, y en ese sentido no parto con la obsesión de meterme con las grandes heredades políticas de los historiadores, sino que quiero que la gente contraste una serie de experiencias actuales que ha tenido, con experiencias muy diversas y muy, digamos, contradictorias del pasado. Por supuesto que los grandes protagonistas y sus acciones tocan lo narrado de forma parcial, y que en ese caso la narración se mete con ellos, pero siempre es preferible hacerlo a tres bandas, y no tacar desde el punto de vista del prócer.



Andrés en el pedestal.

MARIO: No sé si le entiendo. ¿A usted no le interesa, para poner un ejemplo muy típico, la disputa que hay entre Santander y Bolívar en el debate histórico colombiano?

ANDRÉS: Me interesan como personas, pero hay que tener en cuenta que Santander y Bolívar murieron hace mucho tiempo y que lo absurdo del debate entre santanderistas y bolivarianos es que se ha conducido casi como si se tratara de personajes vivos, como si cada historiador estuviera viviendo en la época de la Independencia y formara parte de uno de los bandos. Hay algunos que casi quisieran volver al 25 de septiembre de 1828 a rematar a Bolívar porque era un tirano, en tanto otros quisieran ir a batirse contra los horribles conspiradores. A mí, en cambio, me interesa lo que ese conflicto dice sobre el presente colombiano, sobre el uso de la violencia selectiva para producir resultados políticos perdurables, sobre el santanderismo como actitud leguleya que aspira a que el texto de las leyes suplante a la realidad. En ese sentido, el santanderismo está redivivo y es muy perjudicial en la Colombia de hoy, pues es la consecuencia de que, con la ayuda de los historiadores el santanderismo haya triunfado a lo largo de nuestra historia, mientras cierto tipo de fantasías y de ilusiones de grandeza bolivarianas fueron derrotadas y siguen hoy en día derrotadas. Pero uno no se puede volver partidario absoluto de algo que pasó hace doscientos años; eso no tiene sentido, es una irrealidad.

MARIO: ¿Usted cree en la ingenuidad de que la historia deja enseñanzas?

ANDRÉS: Yo creo que sí, claro, y se lo pongo de una manera muy directa: si usted como persona no tuviera ninguna historia, posiblemente usted no tendría lenguaje, usted no tendría ciudad, usted no tendría antecedentes, usted estaría inventando todos sus errores. Obviamente que ciertas ideologías en boga hasta hace poco manejaban de una manera excesivamente optimista y mecánica el concepto de las lecciones de la historia; pero yo creo que constituye casi una perogrullada decir que es preferible saber sobre el pasado a no saber; incluso la polémica no es sobre si este conocimiento es necesario y da lecciones, sino sobre qué clase de conocimiento del pasado es el que interesa y qué conocimientos se derivan de él.

MARIO: Referida estrictamente al trabajo literario, ¿a usted una novela se le arma a partir de la lectura de un cúmulo de documentos históricos, o la historia tiene un origen al margen de la historia, para utilizar una anfibología?

ANDRÉS: Lo narrado tiene un origen al margen de la historia. Además, yo no solamente exploro la historia. La dimensión histórica está disminuida radicalmente. En todo caso, sea el tema histórico o no, por lo general empiezo con alguna imagen que siento poderosa y que me lleva, digamos, a buscar un desarrollo que pase por ese punto y que de ahí conduzca a un desenlace, a un determinado punto final. Por ejemplo, la escritura del cuento *Cosas del cilantrillo japonés* comenzó en casa de la madre de una amiga mía con una discusión sobre los cilantrillos japoneses, una planta muy bella y muy frágil que ella tenía. Mi pregunta interior fue: ¿qué pasa si alguien se les orina encima? ¿Se marchitan? Y vino el cuento.

La trama de la novela *Conviene a los felices permanecer en casa* empezó con la imagen de un hombre impedido físicamente y su acompañante, una mujer un poco mayor que él, vestida de negro, los cuales en un momento dado tenían, sobre todo el hombre, un encuentro muy dramático con algún tercero que entonces no pude identificar. Esa imagen, entre otras cosas, me la suscitó gente contemporánea, pero ahí mismo me dije: el personaje, el hombre chueco, vestido de negro, un poco más alto que ella y que tiene un determinado rictus que yo le veía, es un realista en la guerra de Independencia.

MARIO: ¿Y la necesidad, digamos, de aparataje y documentación muy minuciosa a qué obedece?

ANDRÉS: A que yo soy así, quizá. Pero de todos modos, no me interesa la erudición *per se*, sino que en la medida en que los personajes y las situaciones van exigiendo materia histórica, yo la buscaba. Aclaro, por ejemplo, que yo no me siento dos años a leer para luego escribir; no, yo empiezo a escribir desde un principio y a medida que algo me reta busco en libros, o donde sea, elementos interesantes para agregar a la escritura, siempre teniendo en mente primero la ficción y luego lo demás. Lo digo porque he visto a mucha gente que empieza a plantear las cosas al revés; es decir, primero piensa en la necesidad de demostrar tesis históricas o sociológicas o antropológicas y luego piensa en la literatura, y he visto los resultados. Por ejemplo, el que parte con la idea genérica de contar la historia de una mujer de clase media que la abandona el marido, etc., termina con un libro sin personalidad.

MARIO: Tengo la impresión de que a usted le interesa mucho la filología, que utiliza mucho las palabras en un sentido a veces arcaico, remontándose a las etimologías.

ANDRÉS: A un escritor que no le preocupe el lenguaje, yo no le auguro mucho futuro. El lenguaje es el elemento primordial con el que uno trabaja y, en lo que me concierne, desde siempre he tenido cierta obsesión filológica, sí, pero no de corrección de lenguaje, Dios me libre, sino de eficacia, de expresividad. Obviamente, el primer conoci-



Con Juan Antonio Roda y otro grupo de amigos.

miento que uno adquiere es el del lenguaje del presente, ¿no?, pero todas las palabras son, por así decirlo, como metáforas de vieja data congeladas en un determinado momento, y por lo tanto el lenguaje conserva influencias muy marcadas de las obsesiones, modas y hegemonías de todas y cada una de las épocas por las que ha pasado. Entonces, la tentación del regreso es también una tentación filológica, una tentación de lenguaje, claro, siempre teniendo en mente que se narra en el filo del presente.

MARIO: *Los viudos (y otros cuentos)* es un libro que se mueve en un registro muy diferente; con excepción de *Anagramas de costumbrismo descarriado*, podría decirse que los otros cuentos no tienen un asidero histórico o propiamente documental, a pesar de que se nota cierta erudición en determinados temas. En esos cuentos me llamó mucho la atención lo que yo llamaría el aspecto destructivo, que se nota en dos vertientes: la primera una marcada frustración en temas amorosos y la segunda un deterioro físico de los personajes.

ANDRÉS: Toda persona que tenga realmente interés vive el amor y, obviamente, el desamor, y vive la plenitud física, como quiera uno entenderla, y el deterioro de esa plenitud física; y ciertamente esas dos anclas de la evolución vital me interesan, sobre todo en cuanto se integran en algo aún más importante, que es la necesidad que las personas tienen de romper su cerco interior, justamente por medio de las caras opuestas de la moneda: amor y desamor, plenitud y deterioro. Por otro lado, es cierto que la dimensión histórica en estos cuentos es muy menor y con eso quizá estoy diciendo que la historia puede estar o no presente en la literatura; es decir, que para mí no es un problema dogmático que siempre tenga que haber una gran abundancia de historia en un cuento o en una novela, que siempre tenga que haber una gran elaboración filológica. Ese siempre no existe, las propias historias y los personajes exigen su hábitat.

MARIO: Hace un momento, cuando comenzamos la entrevista, usted me dijo que el cuento es como un teorema, pero los temas que usted trata en sus cuentos tienden a oponerse a ese modelo perfectamente acabado. Aspectos como la crisis sentimental y el deterioro físico parecen ser un poco elementos disgregantes frente a una estructura cerrada. ¿Cómo se conjugan esos dos elementos?

ANDRÉS: El cuento es un género relativamente reciente en la historia de la literatura, y como siempre sucede, se formularon supuestas normas y reglas sobre la manera



Andrés con una amiga.

como debía abordarse; pero yo no estoy muy convencido de que esas reglas y esas normas sean universales. Yo prefiero las historias abiertas a las historias cerradas, me gustan más las historias que hacen que el lector tenga que imaginar el doble o el triple de lo que le dan, o pueda inferirlo por pequeños detalles. Es lo contrario de lo que sucede con aquellos cuentos, maravillosos por lo demás, de Edgar Allan Poe, en que prácticamente todo está cerrado, clausurado; en últimas, mi opinión es que el cuento es un género muy versátil, en el que se pueden hacer cosas muy diversas y casi contradictorias. Mi intención con los cuentos de *Los viudos* fue, pues, ofrecer un muestrario variado de la gama de posibilidades que tiene el género, siempre con la idea de que mis obsesiones, pero no mis obsesiones personales sino mis obsesiones en el más amplio espectro de las ideas y de los sentimientos, se vieran reflejadas.

MARIO: Uno podría hacer un paralelo, por ejemplo, entre la documentación histórica que usted ha utilizado para escribir sus novelas y el amplio repertorio formal de los cuentos de *Los viudos*...

ANDRÉS: A ver, formal... Yo diría que le trato de meter a la literatura la mayor cantidad de complejidad que le quepa sin que colapse. Me gusta tratar de llegar a situaciones



Andrés con dos amigas extranjeras.

límite, siendo la historia una de las dimensiones, pero otra todavía más importante es la dimensión formal o "convencional" de los cuentos y de las novelas. No sé qué tan exitosas sean mis soluciones, eso dependerá de los lectores, pero para mí hay algo esencial en lo que por correspondencia con la arquitectura yo llamaría el espacio en el cual se desarrolla la historia y viven los personajes; aspiro a que sea un espacio amplio y generoso, a la vez que riguroso y preciso. En los cuentos de *Los viudos*, ese asunto del espacio era una de mis obsesiones, y desde luego que sí les di muchas vueltas y los elaboré muchísimo. Para mí el poder de multiplicación de la escritura reside en una muy exigente articulación de las dimensiones que el escritor haya escogido, sea la verbal, la estructural, la histórica, la sentimental. Si hay magia, la magia está en el agregado.

MARIO: En *Los viudos* hay una presencia muy marcada de la música. Lo digo en los dos sentidos, uno como un referente musical a diversos géneros musicales: el bolero, la música sinfónica, el rock; y también en el sentido de que hay un poco la música entendida como flexibilidad lingüística, como sonoridad. ¿Usted escribe pensando directamente en eso? ¿O cómo utiliza la música en esos relatos?

ANDRÉS: La música es esencial en mi propia vida y, por lo tanto, la vuelvo importante para mis narraciones y mis personajes. Una de las maneras que tengo de conocer a un personaje es saber qué clase de música oye, por qué la oye y cómo se relaciona con ella; para mí eso revela algo muy profundo sobre su personalidad. La música tiene un sentido clave en la vida afectiva, espiritual, y como yo no soy músico, pues la única manera como puedo aspirar a serlo es con el juego del lenguaje, ¿no? En todo caso, no es una cosa hiperconsciente, digamos, de estar buscando las rimas asonantes y las rimas consonantes en cada frase, etc., pero desde luego que lo que escribo me tiene que sonar bien, me tiene que sonar elocuente, tiene que tener un aire seductor en la cabeza cuando lo escribo para que pueda estar contento de cómo se ve sobre el papel.

Hay otra conexión interesante con la música en mi anterior novela, *Conviene a los felices permanecer en casa*, y es que yo traté de armar esa novela un poco sobre el modelo, obviamente transportado a las coordenadas literarias, de la música de cámara de Brahms, que es una música de una tremenda economía expresiva, pero que a su vez ofrece una gran capacidad de alusión. Entonces y volviendo a las corresponden-

cias, la dimensión y la forma de la música pueden llegar a tener una magnífica influencia sobre la forma literaria, guardando evidentemente las distancias y sin llegar a hacer reproducciones excesivamente fieles de una cosa en la otra.

MARIO: Me sorprende un poco que usted mencione la expresión “economía de medios” porque, al menos en lo que yo he leído, me da la impresión de que sus novelas y sus cuentos se orientan más bien hacia lo contrario, hacia la exuberancia verbal y hacia una sensibilidad más cercana a la del bolero.

ANDRÉS: Y sin embargo los grandes boleros, en el fondo y dentro de sus posibilidades, muestran una gran economía de medios. Es cierto que mi voz natural es un tanto exuberante, la voz que llevo en la cabeza, pero mi proceso de corrección y de edición es casi siempre lo contrario: enemigo del artificio sobrante, porque aunque a mí me encante el artificio, me preocupa evidentemente la sobredosis de artificio, y claro, en todo registro musical, verbal, creativo, si uno empieza con una gran exuberancia y la reduce, pues puede hablarse de pronto de una economía de medios. Desde luego que no se trata de la economía de medios, diga usted, de la admirable literatura de Ishiguro, que es estoica casi por nacimiento; yo no podría escribir así, pero sí me preocupa mucho lograr que las cosas que he puesto sean esenciales y que todo lo superfluo vaya a parar a la caneca.

MARIO: ¿Qué significa economía de medios en el bolero?

ANDRÉS: “Y al mar, espejo de mi corazón”, famosa metáfora; si usted dice: “Y al mar, espejo *agitado* de mi corazón”, pues se tira la metáfora... Es obvio que ésa es una expresión muy concentrada, que dice en pocas palabras lo que tomaría muchísimas más explicar con exactitud. Yo creo que los grandes boleros son muy concentrados.

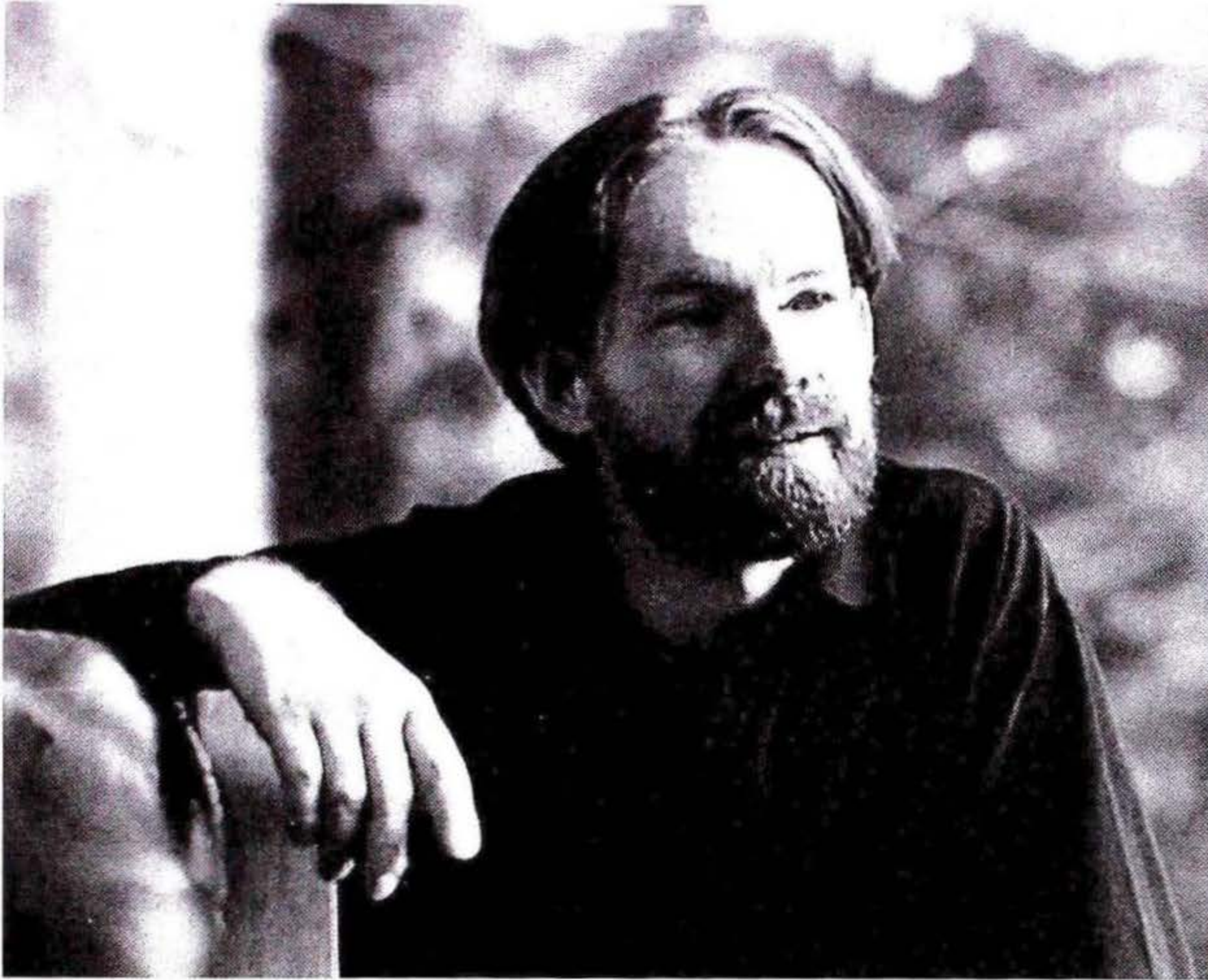
MARIO: Usted, ¿cómo escribe?

ANDRÉS: Escribo en computador. En una época escribía primero a mano, después a máquina y tomaba muchas notas; todavía las tomo, pero hoy en día ya puedo simplemente sentarme frente a la pantalla y empezar a escribir. Lo que es la vida: yo me temía que algo así iba a bastardizar y a degenerar mi literatura, pero con el tiempo llegué a contradecirme, sagrado derecho. Claro, en el proceso mismo de corrección siempre tengo que pasar muchas veces por la copia en papel, porque es insustituible —las cosas sobre el papel tienen una realidad que no tienen en la pantalla—, pero en todo caso yo me he matriculado en la era cibernética.

MARIO: La fechas de los cuentos de *Los viudos* abarcan diez años a veces...

ANDRÉS: Más de diez años: *Kaos*, el cuento del boxeador, creo que lo comencé alrededor de 1979. Lo que pasa es que los cuentos de *Los viudos* los fui escribiendo uno por uno, para mandarlos a alguna revista o de pronto a algún concurso, lentamente, y entonces cuando terminé la segunda novela, pues decidí que ya había una cantidad suficiente de cuentos que me permitía volverlos un libro coherente, claro, nítido, integrado, y me tomó un tiempo largo, adicional, llegar a las últimas versiones. Un cuento uno lo puede escribir en dos o en tres meses, aunque después posiblemente tenga que releerlo muchas veces. Los cuentos son un contrapunto con el trabajo un tanto brutal y aparatoso que significa escribir una novela, en la cual uno se tiene que sentar durante mínimo dos años, y en ocasiones mucho más.

MARIO: Cuando usted habla de escribir un cuento en dos o tres meses, ¿significa que trabaja todos los días o es un trabajo más bien esporádico.



Fotografía de Marco Roda.

ANDRÉS: Yo trabajo todos los días de las ocho y media de la mañana a la una o una y media de la tarde, cinco días a la semana, a veces el sábado también. En eso sí soy de látigo en mano, y siento agriera cuando pasa un tiempo largo y no he escrito nada.

MARIO: ¿También ha sido poeta?

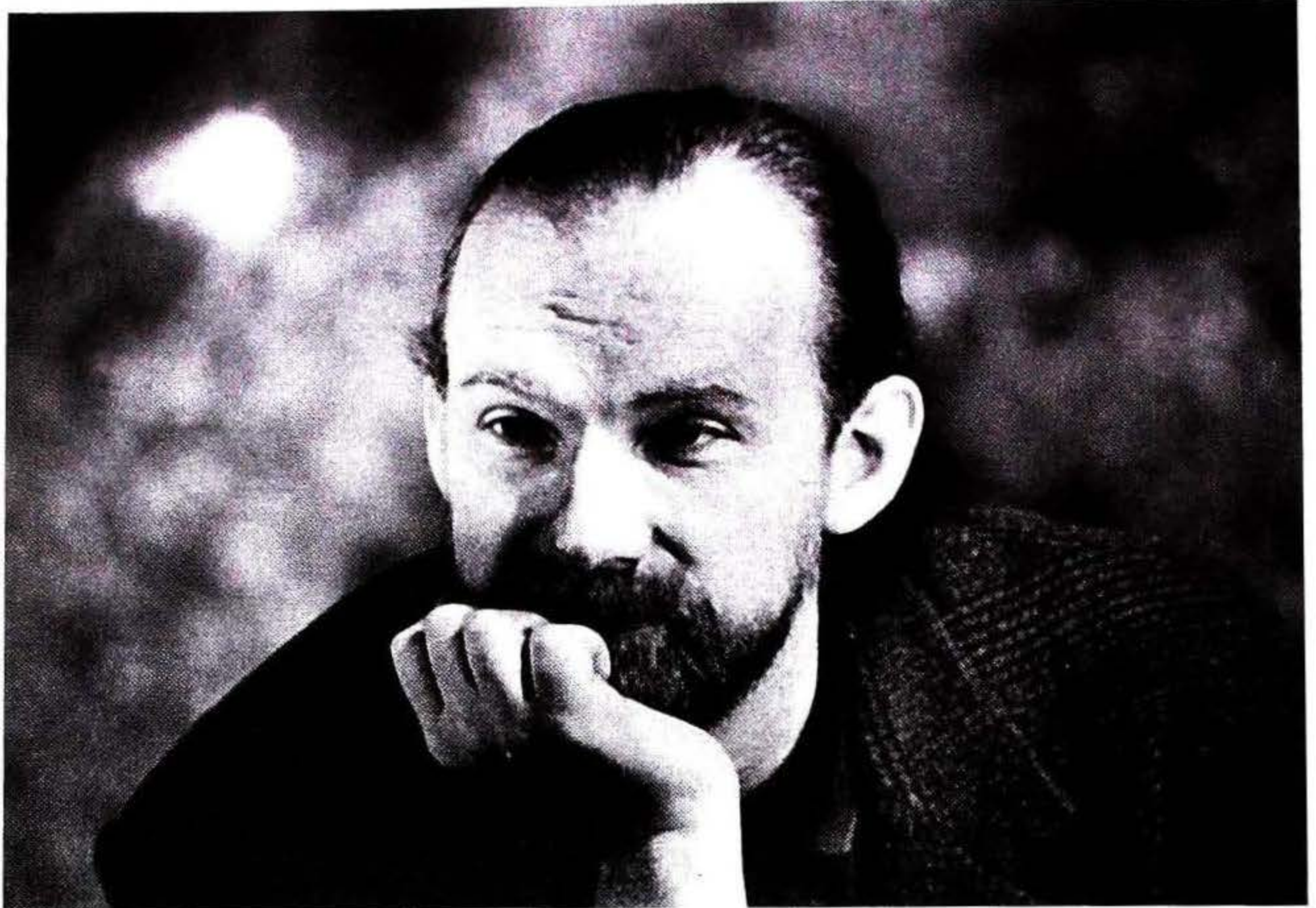
ANDRÉS: Sí...

MARIO: Aunque no ha publicado todavía nada, ¿le sigue interesando el género?

ANDRÉS: Muchísimo. Mi formación original y la que creo es la más completa, fue en poesía. Yo, evidentemente, he leído mucha narrativa, pero reconozco que en ciertas literaturas y zonas de la narrativa tengo huecos muy importantes, mientras que en poesía tengo una formación más amplia. Me interesa muchísimo la poesía, si bien como poeta soy muy distinto que como narrador; lo que puede ser bueno, malo o regular, el tiempo dirá... Entiendo, eso sí, que hay una discrepancia entre las épocas de madurez del género poético y las del género narrativo, y que no siempre una gran época narrativa se corresponde con una gran época de poesía, o viceversa. Claro, la piedra filosofal se obtiene cuando se da una simbiosis amplia entre las dos; es decir, cuando una gran poesía es transfundida en gran narrativa. Esas son las obras que marcan una época, ¿no? Y para mi gusto, ese fenómeno ha sido escaso en los últimos tiempos, es decir, el poeta consumado que al mismo tiempo sea un gran novelista...

MARIO: ¿Pero, en términos generales, no podríamos decir que existe una gran disociación entre el gran novelista y el buen poeta, entendiendo poeta en el sentido de quien hace versos?

ANDRÉS: Justamente es muy difícil que se dé la simbiosis, pero se puede dar. Insisto en que las correspondencias entre los géneros han dado las mayores obras. ¿Shakespeare qué era? Un inmenso poeta que se dedicaba al teatro.



Distintos momentos de Andrés Hoyos.

MARIO: Pero Shakespeare no escribió novelas.

ANDRÉS: Yo sé, pero escribió teatro.

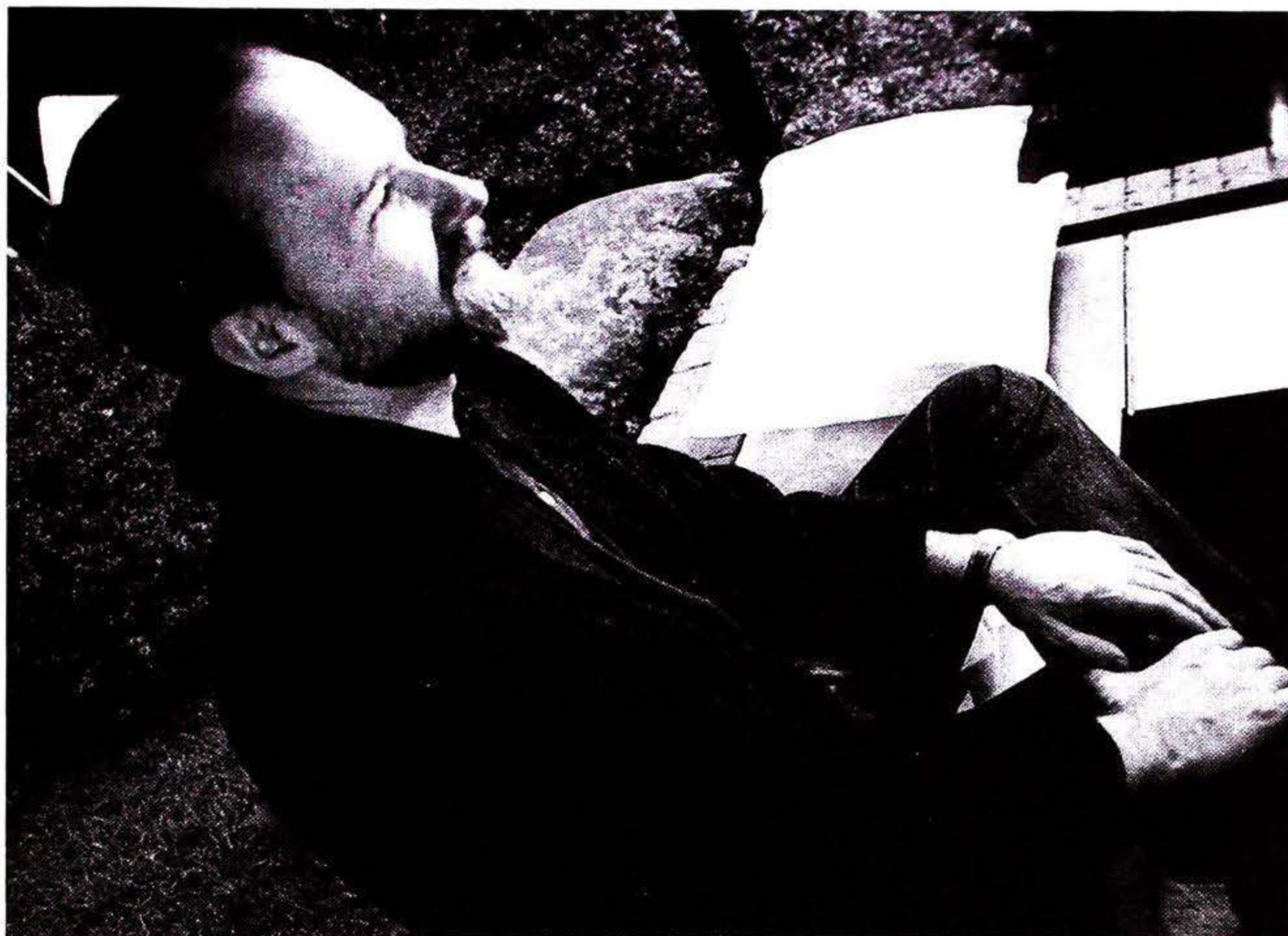
MARIO: Teatro que utiliza la forma de verso.

ANDRÉS: Utiliza la forma del verso libre, sí, pero es obvio que se trata de un extraordinario poeta que al mismo tiempo es un buen dramaturgo; no el mejor dramaturgo del mundo y —como creadores de situaciones y de secuencias teatrales los ha habido superiores—, pero es el mayor poeta; la fuerza del verbo lo salva todo.

En mi primera novela yo rindo un pequeño homenaje a lo que para mí hubiera sido, de haberse terminado, ese híbrido entre la gran narración y un poeta de aquellos que los anglosajones llaman *mayores*. Lo llamo *Aventuras en tratos de la piel*, evidente traducción de *Adventures in the Skin Trade*, título de la novela inconclusa de Dylan Thomas, quien creía relativamente poco en sus dotes de narrador y las trató siempre con un indudable menosprecio. Sin embargo, la novela que dejó inconclusa iba, para mi gusto, a conjugar los géneros de una manera estupenda, pues por fin Thomas había emprendido una narración fluida, compleja y muy bien articulada desde el punto de vista de las convenciones y de los espacios narrativos; claro, al mismo tiempo mantenía la voz de ese poeta irracional y conmovedor que fue. Sí, sé que es muy raro que las dos dimensiones se toquen, pero por eso mismo creo crucial que la gran elaboración verbal, la intensidad expresiva de la poesía, llegue a tener influencia sobre el narrador. Por lo menos yo aspiro a que en mis narraciones se note la influencia de los poetas, como poeta que soy; ya veremos...

MARIO: Usted ha traducido a Dylan Thomas y recientemente a Silvia Plath en un pequeño volumen para la editorial Pequeña Venecia, de Venezuela. El aspecto destructivo de estos dos poetas suicidas, y lo que hablamos antes de esa especie de obsesión por el deterioro físico, ¿tienen que ver con la atmósfera de sus cuentos?

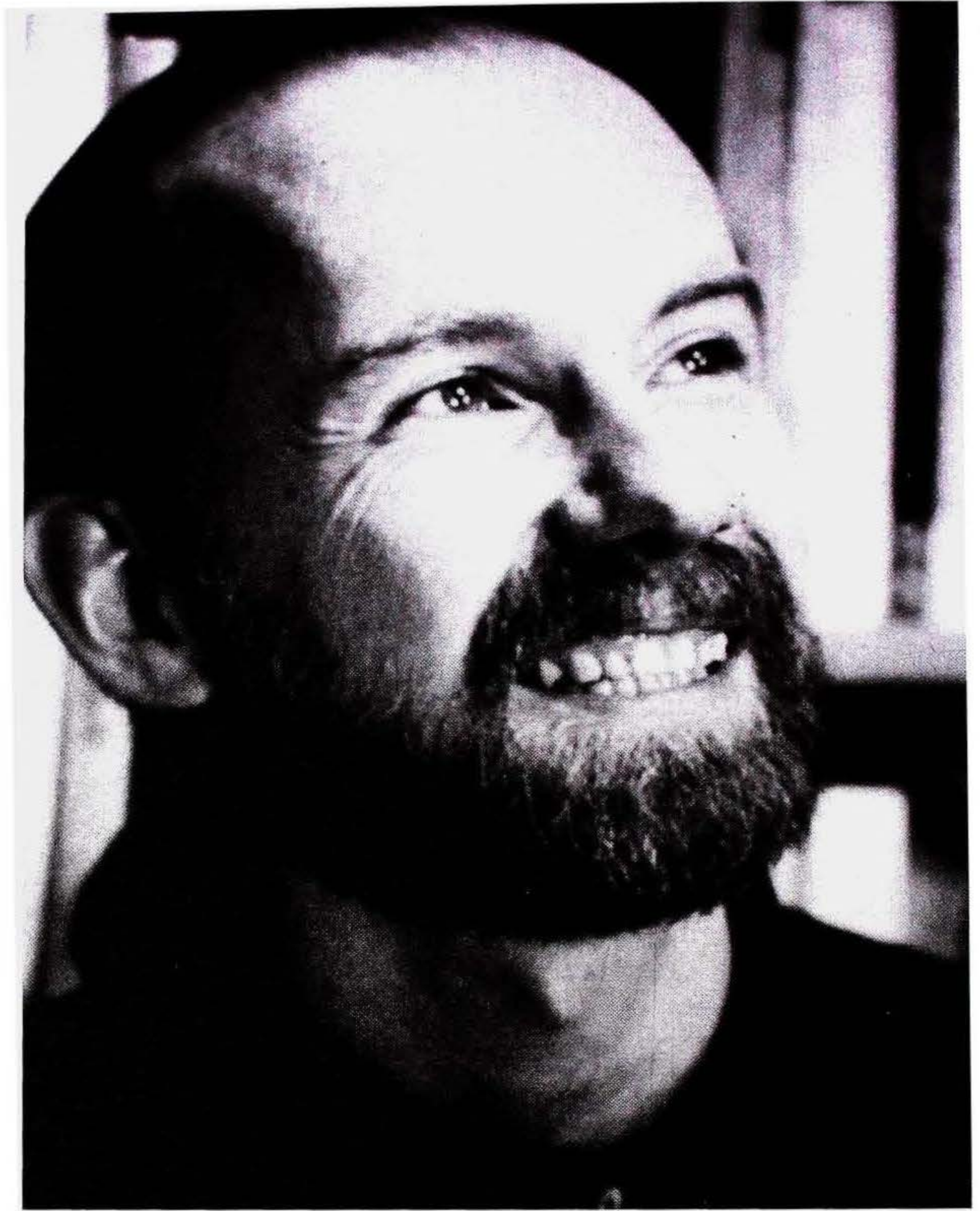
ANDRÉS: Es muy difícil hacer literatura sobre la felicidad y sobre la plenitud; no en vano Tolstói empieza *Ana Karenina* con la famosa frase: “Las familias felices se parecen, las



desgraciadas lo son cada cual a su manera". Así, en la medida en que veo cómo la vida va pasando y va clausurando cada uno de sus momentos únicos, mi literatura no es una literatura optimista, si bien tampoco creo que pueda calificarse como simplemente pesimista o fatalista... En general, yo sería incapaz de escribir novelas rosa, entre otras cosas porque no veo que la época las esté produciendo en grandes cantidades. Ahora bien: en el caso de Silvia Plath y de Dylan Thomas, que hasta cierto punto son los paradigmas del cuento titulado *Los viudos*, que le da título al volumen, mi intención sí fue explorar el porqué venían unidos, de esa manera tan elocuente y tan catastrófica, un talento verbal de magnitud mayor con una veta de autodestrucción tan profunda, ¿no es cierto? Muy en particular es cierto de Silvia Plath que su poesía tiene un gran poder de demolición interior, demolición purificadora, y que si uno se mete con ella sin paracaídas se expone a ser sacudido, porque es la poesía de alguien que exploró la inevitabilidad de su propio suicidio con una mirada, además de fría y lacónica, tremendamente lírica. De ahí que el viudo, más que el propio personaje desde cuyo punto de vista se narra el cuento, fui en parte yo como escritor, y espero que el efecto catártico que me trajo la escritura de ese cuento se traduzca un poco en que el lector sienta el mismo paso entre vida, nostalgia y cierta pérdida irreparable de vitalidad, que yo sentí al ser confrontado con el silencio de la voz poética.

MARIO: ¿Para usted qué significa traducir?

ANDRÉS: Es demasiado conocida la analogía entre traducir y traicionar, como para no repetirla aquí; pero traducir es además un poco hacer lo que hace el intérprete musical, que procura dar en su propio lenguaje una versión entre personal y objetiva de una obra original. Por otro lado, yo gradaría las virtudes de la traducción: diría que lo primero y más importante es que una traducción poética... pues sea poética; lo segundo es que sea leal, lo que no necesariamente quiere decir fiel a la letra, o sea que no cometa los pecados que eran usuales en alguna tradición colombiana, cuyos practicantes pretendían "mejorar" los originales por la vía de rebajarlos verbalmente; lo tercero sería cierta reproducción formal adecuada. De todas maneras, la traducción de poesía es una labor inhóspita, es un juego de perdedores, porque, sobre todo con la gran poesía, uno nunca logra igualar la dimensión del original; por ahí en uno de cada diez versos, un buen traductor tal vez le saque una leve ventaja al original, pero en los otros nueve pierde, por diligente que sea.

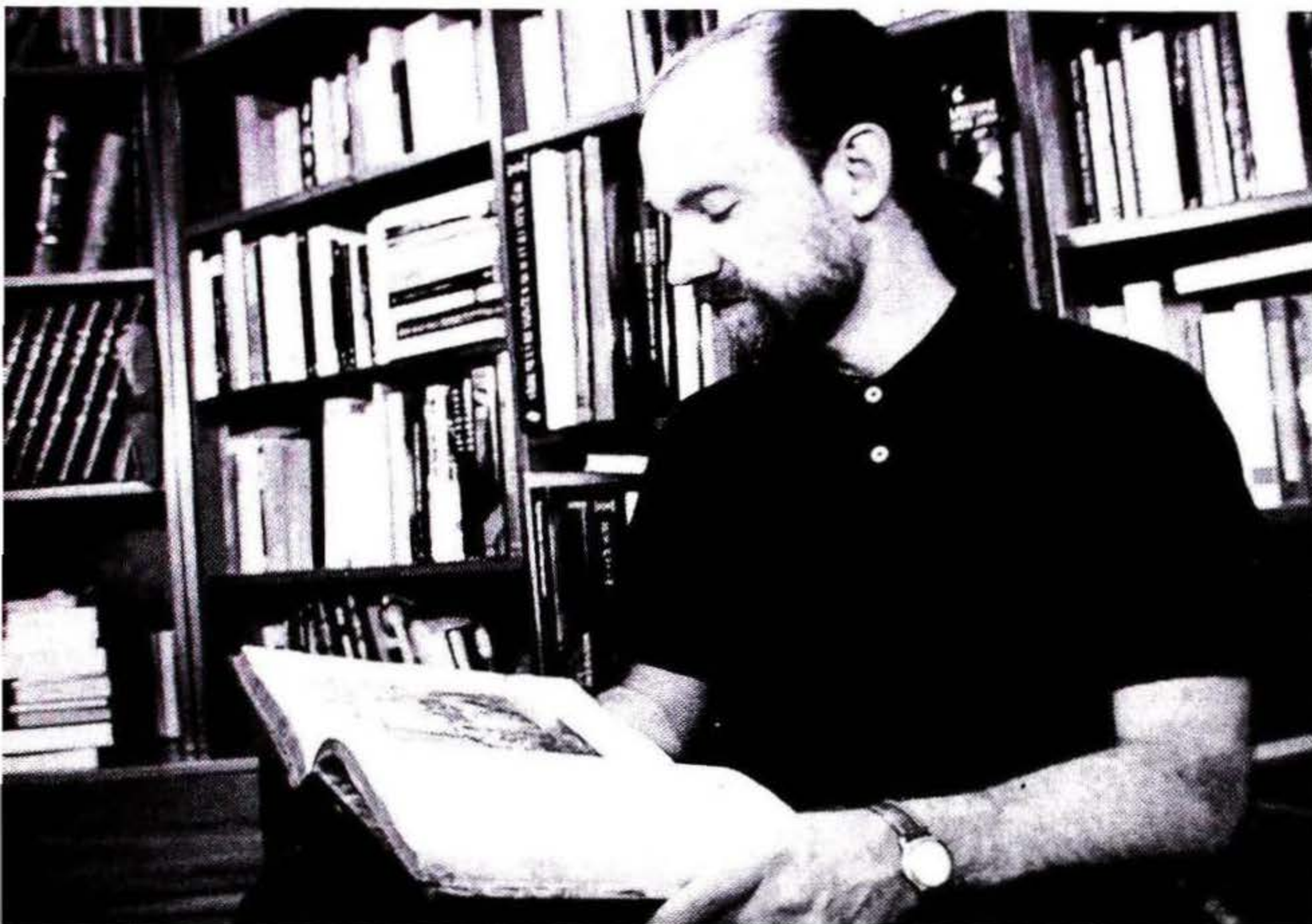


MARIO: ¿Qué autores latinoamericanos le interesan a usted?

ANDRÉS: ¿Contemporáneos o viejos?

MARIO: Contemporáneos.

ANDRÉS: La verdad es que no soy un gran lector de literatura contemporánea latinoamericana. Más aún: no soy un gran lector de literatura contemporánea *per se*. Para mí, la literatura contemporánea es una de las muchas cosas que hay que leer, una entre varias. ¿Quién me ha gustado? A ver, me gustó *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, sobre todo la segunda parte, aunque consideré por el contrario que *La ciudad ausente* es una novela que colapsa por exceso de caos. Me gusta también una escritora puertorriqueña que se llama Ana Lydia Vega, de la cual conozco por ahora un solo libro, *Pasión de historia*, pero que me pareció muy interesante; el libro está escrito en *newyorrican*, que es algo que yo nunca pensé que se pudiera convertir en literatura. De resto, por ahora no veo entre mis contemporáneos una figura avasalladora; es decir, un Alejo Carpentier, un García Márquez, un Borges, un

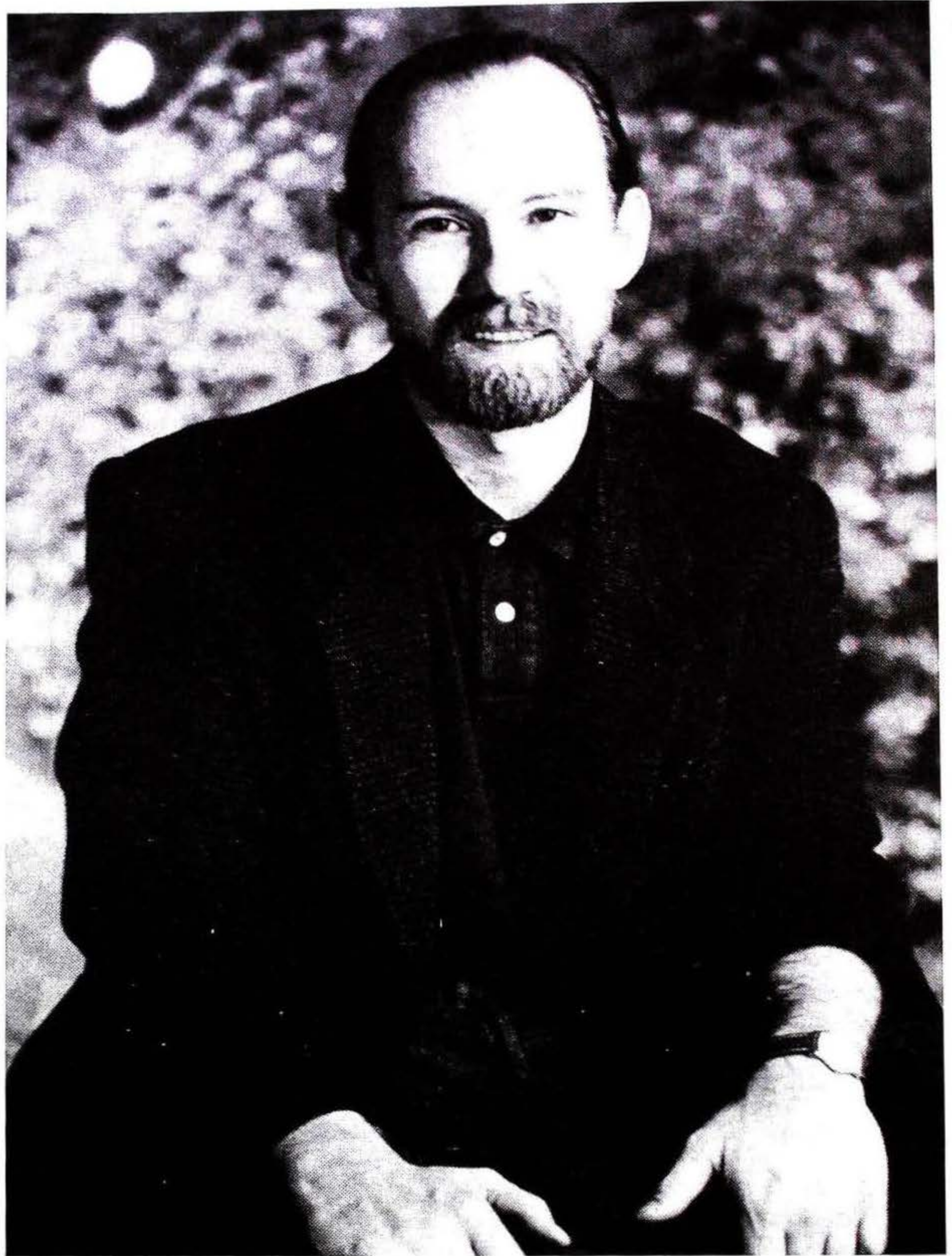


Cortázar, no lo veo; de pronto está, pero yo no lo conozco; en todo caso, el asunto me interesa en la medida en que dije atrás, y sigo leyendo cuando puedo.

MARIO: Y en términos generales, ¿cuáles autores de la literatura occidental le han interesado?

ANDRÉS: Yo fui un joyceano muy fanático, entre otras cosas porque en el juego formal de la literatura, en la apertura de espacios narrativos, Joyce les dio un vuelco radical a las letras universales, el vuelco más importante en ese aspecto desde que Cervantes y Rabelais inventaron la novela. Me ha gustado mucho Tolstói por razones totalmente distintas, porque peleo mucho sentimentalmente con él, pero en últimas Tolstói es la vieja novela del siglo XIX en todo su esplendor, sin fronteras casi, ¿no? Fui siempre muy shakespeariano, porque no conozco otra voz poética que lo desarme a uno de una manera tan completa, como lo desarma ese señor; hay momentos en las tragedias de Shakespeare en que uno realmente pierde el sentido de que está leyendo algo que constituye un artificio ¿no? También me han gustado el Siglo de Oro español, Flaubert, Vallejo, Nabokov, los grandes escritores norteamericanos de este siglo, Faulkner en particular, pero también Fitzgerald, Hemingway, las escritoras del sur, Carson McCullers, Katherine Anne Porter, Flannery O'Connor, y en este momento me interesa mucho la literatura que se hace en Inglaterra, Ishiguro, Barnes y la recientemente fallecida Angela Carter, que era una escritora de primerísimo nivel. En fin, una de las conclusiones interesantes que se saca de esto es que a pesar de todo el escritor está solo en su presente. A mí me queda muy difícil ser un fanático absoluto de nadie; lo más aproximado sería la literatura anglosajona en general, y diga usted Joyce en particular, pero tampoco voy a decir que antes y después de ellos no hubo nada. Yo prefiero buscar mis afinidades electivas donde las voy encontrando y de acuerdo con el momento que vivo, y creo que hoy por hoy es tal el cúmulo de literatura que uno puede leer y del que se pueden sacar muy buenas influencias, que hay que dejar que los afectos y el inconsciente sean un poco los lazarillos de un proceso de lectura un tanto caótico. En cualquier caso, no soy fanático de la lectura hiperorganizada ni de la cultura exclusivamente literaria.

MARIO: Para cerrar, ¿cómo se siente respecto a la literatura colombiana?



ANDRÉS: Pues yo me siento un poco forastero, un poco extraño, y me gusta sentirme así. Claro, ya llegará alguien a decir que soy de tal o cual generación o posición, que obedezco a tal o cual orientación, que es muy visible tal o cual influencia, pero igualmente tengo que decir que la literatura colombiana me interesa moderadamente, que tampoco soy fanático. Por ejemplo, he tenido siempre una afinidad lingüística y afectiva con la poesía de León de Greiff, pero no porque sea colombiano sino justamente por su manejo muy sofisticado del lenguaje y por la importancia que le daba a la música dentro de su poesía, de la misma manera que los señores de Piedra y Cielo no me dicen nada, y punto. Yo creo que es muy peligroso ser parroquial o nacionalista en cualquier actividad artística; es preferible salir a buscar las influencias —para usar esa palabra tan poco precisa— donde quiera que uno las encuentre. Mucho menos creo en esa tontería orteguiana de las generaciones; si tuviera que resaltar algo en lo mío, diría que soy un poco arcaico, que aspiro a ser anacrónico, que tengo mi manera peculiar de abordar las cosas. No sé si, por ejemplo, me interesó la influencia de la teología en la literatura, pues fue por circunstancias personales y estéticas, que ojalá no se puedan reducir a una formulita cualquiera.